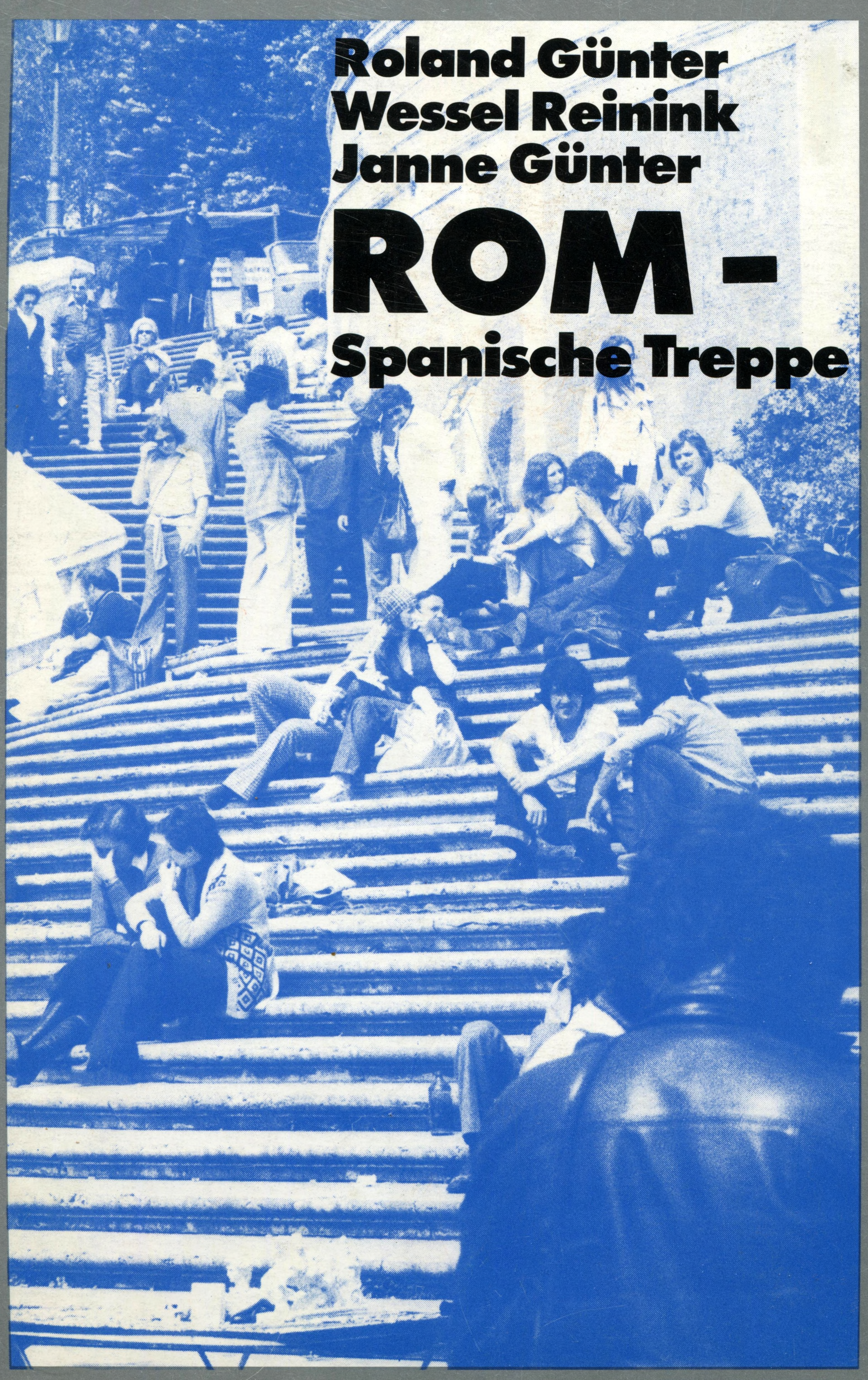
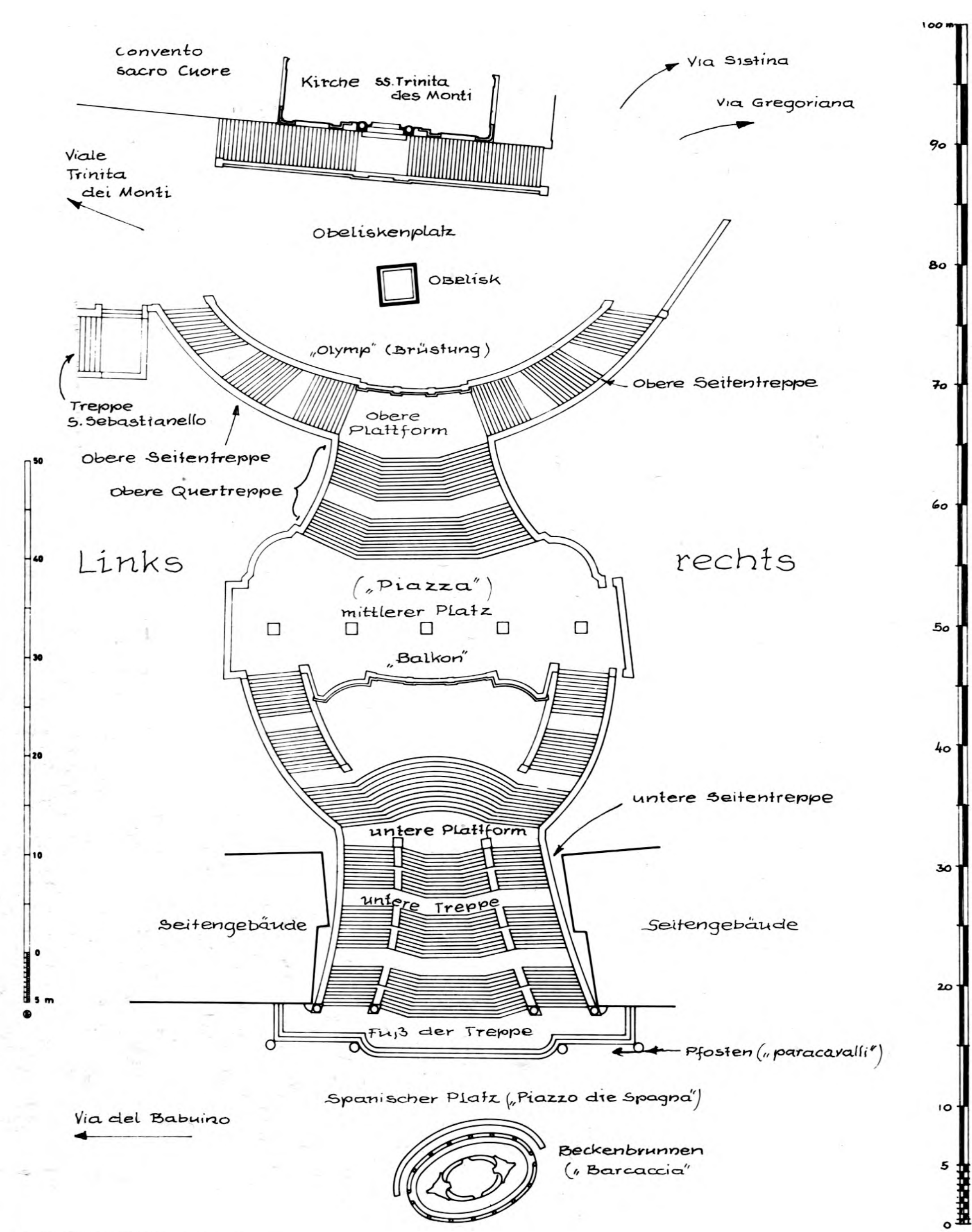

Roland Günter
Wessel Reinink
Janne Günter
ROM -
Spanische Treppe

VSA



1. Rom, Spanische Treppe, Grundriß

Günter/Reinink/Günter
ROM – Spanische Treppe



Wir schreiben für <u>alle</u>.
Warum ist es für alle nützlich, auch die historischen Erfahrungen zu kennen?

Wir schreiben auch für <u>Kunsthistoriker</u>.
Warum ist es für sie nützlich, auch die <u>gegenwärtigen</u> Erfahrungen einzubeziehen?

Die Spanische Treppe in Rom steht hier als ein Beispiel, an dem sich zeigen läßt, daß Architekturwissenschaft eine spezifische Form von Sozialwissenschaft ist. Die vorliegende Untersuchung soll deutlich machen, daß die Benutzung ein wesentlicher Bestandteil der Architektur ist.

Das Projekt besteht aus einem Buch, einer Dia-Serie und einem Film (16 mm, Ton).

Die Untersuchungen und Filmaufnahmen an der Spanischen Treppe fanden im April 1976 statt.

Hauptaufgabe war es, anzudeuten, daß in jedem Moment der gegenwärtigen Benutzung der Spanischen Treppe die Geschichte konkret und wirksam anwesend ist. Und: daß die heutige Benutzung nicht bagatellisiert werden darf.

Dieses Buch soll ein Instrument sein, mit dessen Hilfe man die Latenzebene der Erfahrungen auf der Treppe ins Bewußtsein heben kann – eine Methode, mit der Laien, Kunsthistoriker und Soziologen sich besser im Leben orientieren können.

Roland Günter, Wessel Reinink,
Janne Günter

ROM — Spanische Treppe

Architektur — Erfahrungen — Lebensformen

Mit Fotos der Autoren

Mitarbeit: Els Höltke und Ellen Hoff

Filmteam: Willi Kaute und Frank Napierala. Christel Fomm



Bei der Vorbereitung und Ausführung dieses Projektes haben wir freundliche Hilfe bekommen von:
– der Bibliotheca Hertziana und ihrem Direktor Herrn Prof. Dr. Wolfgang Lotz bei unserem Aufenthalt in Rom;
– dem Kunsthistorischen Institut in Utrecht, mit fotografischen Reproduktionen und Unterstützung vielerlei Art;
– und vor allem vom Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS) in Wassenaar, das uns im akademischen Jahre 1977-78 bei der Fertigstellung des Textes Unterkunft und viele Hilfsmittel zur Verfügung gestellt hat.

Roland Günter forscht und lehrt sozialwissenschaftlich orientierte Architekturwissenschaft und Visuelle Kommunikation in Bielefeld. Lebt in der Berg- und Hüttenarbeitersiedlung Eisenheim in Oberhausen.

Adriaan Wessel Reinink hat Jura und Kunstgeschichte studiert. Er forscht und lehrt heute Architekturgeschichte an der Universität Utrecht (Niederlande).

Janne Günter arbeitet als Sozialwissenschaftlerin. Ihre Arbeitsschwerpunkte: Architektur als Sozialisationsfaktor und Arbeiterkinder-Pädagogik. Lebt in Eisenheim (Oberhausen).

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Günter, Roland:
Rom, spanische Treppe: Architektur, Erfahrungen, Lebensformen / Roland Günter; Wessel Reinink; Janne Günter. – 1. Aufl. – Hamburg: VSA 1978.
ISBN 3-87975-155-2

NE: Reinink, Adriaan Wessel:; Günter, Janne:

Satz: Foto- u. Composersatz Marschall, Berlin
Druck und Buchbindearbeiten: Evert-Druck, Neumünster
ISBN 3-87975-155-2

Inhalt

Zweiter Teil: Welche Gruppen die Treppe in der Vergangenheit benutzten 79

Dritter Teil: Die physischen Wirkungen der Treppe 93

Vierter Teil: Wie die Benutzer sich die Treppe in der Gegenwart aneignen 99

Fünfter Teil: Perspektiven

Sechster Teil: Anhang

Die Spanische Treppe . . .

„In Rom gibt es eine große Treppenanlage. Sie heißt die 'Spanische Treppe'. Man braucht fünf Minuten bis man von unten nach oben kommt. Viele Leute brauchen Stunden dazu, weil sie auf jedem zweiten Podest stehen bleiben, sich auf die Stufen setzen, schwatzen."

„Manche machen ihren Mittagsschlaf auf der Treppe. Oder träumen. Oder hören Musik bei einer der jugendlichen Gruppen, die um eine Gitarre herumsitzen. Für viele Leute ist die Treppe ein täglicher Arbeitsplatz: für die Blumenhändler und die Hippies, die Schmuck und Bilder verkaufen."

„Auf dieser Treppe fasziniert vor allem **wie** *sie von den Menschen benutzt wird." Was heißt das?*

„Ich bin nach Rom gekommen, um die Benutzung der Spanischen Treppe zu beobachten und zu studieren. Ich rufe einen Kollegen an und frage, ob er uns Hinweise geben kann. Er sagt: Die Spanische Treppe ist nicht mehr so, wie sie einst war. Ich bin schon seit Jahren nicht mehr da gewesen. Ich habe aber erfahren, daß die Polizei einmal in drei Wochen kommt und die ganze Gegend reinigt von den schmutzigen Händlern von Rauschwaren usw. Kurz nach dem Weltkrieg, als ich fürs erste Mal nach Rom kam, da war die Treppe noch schön! Damals bin ich noch dem niederländischen Dichter Bertus Aafjes begegnet. Er lag ganz oben und schlief auf einer Stufe! Jetzt aber komme ich nicht mehr in diesen Stadtteil."

Solch eine Erinnerung an den ersten jugendlichen Besuch in der heiligen Stadt wird von der Begegnung mit dem Dichter (der das große Dichtwerk „Eine Fußreise nach Rom" geschrieben hat) geprägt. Die Erinnerung wird also fetischisiert und verhindert weiteres Interesse an der Wirklichkeit der Spanischen Treppe.

Der Dichter schlief auf der Treppenstufe – die anderen schlafen da auch. Darf nur der Dichter da schlafen?

Kunst am Bau? Oder: Bau als Kunst?

Kunst am Bau – Pflichtübung, wenn der Bauherr längst alle Kunst aus dem Bau vertrieben hat. Man stelle sich Kunst am Bau vor bei: Brunellesco, Bernini, Fischer von Erlach, Gropius. Kunst am Bau: Gnadenbrot für Künstler; Anstecknadel für Ökonomisten, um die volle Brutalität des Nur-Zweckrationalen zu kaschieren.

Jeder barocke Landbaumeister und jeder historische Architekt des 19. Jahrhunderts wußte: Es gibt keine Kunst am Bau – **es gibt nur Bau-Kunst.** Bau als Kunst, Kunst als Bau.

„Kunst am Bau" läßt unsere fünf Sinne schrumpfen. Sinnliches im weitesten Sinne wird zum rein Visuellen eingeschränkt – zum Stück Fassade. Eine komplexe Szenerie schrumpft zum Bild der Szenerie. Die Erlebnisfähigkeit, die alle fünf Sinne umfaßt, wird zu einem Sinn, zum bloßen Zu-Schauen verkürzt. Wundern wir uns, daß dann auch das Zuschauen keinen Spaß mehr macht?

Die Informationsästhetik kuriert nur innerhalb des geschrumpften Tatbestandes. Ebenfalls, wer nur von „guter Form" spricht.

Das Visuelle ist nur ein Teilbereich des Problems. Folge: Die Reduktion des Spektrums menschlicher Entfaltung aufs Zuschauen deformiert die Leute (Macher wie Benutzer) zu neurotischen Voyeursverhalten.

Kastration als Resultat von Kunst? Wundern wir uns, warum die Baustelle mehr Aufmerksamkeit findet als der fertige Bau? **Warum hat der Wildwuchs am Bahndamm für das Volk mehr Anziehungskraft als der Prestigepark der Stadtverwaltung?**

Kunst (oder wie man es auch immer nennen mag) müßte mit vielerlei Mitteln menschlicher Entfaltung dienen – **als bereichsweiser Vorgriff auf Möglichkeiten, die anschließend allgemein realisiert werden sollen.**

Die Spanische Treppe in Rom läßt sich nicht nur ansehen, sondern man kann sich vor allem auf ihr besonders vielfältig aufhalten. Wer die Stufen runtergeht, überrascht sich plötzlich selbst, daß er angefangen hat, zu tanzen und Theater zu spielen. Die Treppe regt das Unterbewußtsein an: Die Sensibilität der Sinne und die Körpermotorik werden geweckt. Sogar der Geruchssinn wird miteinbezogen: Die Treppe hat allerlei Gerüche (nicht nur Benzingestank). Zu bestimmten Zeiten wird sie mit Blumen fast gefüllt – die Leute liegen dazwischen wie auf einer Wiese. Die Treppe ist weit mehr als Überbrückung von Höhenunterschieden. Ja, sie wendet sich teilweise sogar gegen ihren eigenen ursprünglichen Zweck: Die theaterhaft ausgebildeten Treppenpodeste halten fast mehr Leute zu allerlei Tätigkeiten fest als sie durchlassen. Die Treppe verändert damit das Zeitmaß: Sie verkürzt den Weg nicht, sondern verlängert ihn. Obwohl die

denkbar bequemste Treppe, ist sie eine handfeste Gegendemonstration gegen die stupide Verkürzung menschlicher Entfaltungschancen auf die Zweckrationalität des schnellsten Weges.

Die Tätigkeiten auf der Spanischen Treppe sind nicht vorgegeben. Die Architektur läßt zu, daß spontan Bedürfnisse entstehen, die dann auch verwirklicht werden können.

Im Gegensatz dazu verhindert reduzierende funktionalistische Architektur das Entstehen neuer Bedürfnisse – etwa: einfach mal sitzenzubleiben, sich hinzulegen, zu schwatzen, ein Bier aus der mitgebrachten Flasche zu trinken wie vor einer Baubude. Sie würgt vorhandene Bedürfnisse ab: Weitergehen! Kein Zutritt! Sauber halten! Hier wird nur veranstaltet, was der Veranstalter zuläßt – heute läßt er nichts zu. Wann eigentlich? Die Irrationalität des Zweckrational-Verkürzten beschreibt Franz Kafka in seinem literarischen Werk.

An der Spanischen Treppe läßt sich lernen: Baukunst ist Inszenierung einer Bühne, in der nicht mehr die Kulissen primär sind, sondern die Schauspieler.

Wer nicht nach Rom fahren will, sehe sich in unseren historischen Altstädten um (die zwecks Zweckrationalität kahlgeschoren werden) und in unseren Arbeitersiedlungen im Ruhrgebiet (wo ebenfalls das Wohnen des Volkes auf die Zweckrationalität der Hochhausbunker reduziert werden soll).

Die „Erfindung" der weißen Wand beim Bauhaus diente dazu, die Benutzer des Raumes zu Hauptdarstellern zu machen. Die reduzierende funktionalistische Architektur mißbrauchte die „weiße Wand", um nochmals zu sparen – sie wurde zum Signal der Leere. Dagegen wird in der Bauhaus-Architektur Raum gestaltet: als Szenerie, die den Benutzer anregt und herausfordert. Nicht mehr der fetischisierte Bau als bildhaftes oder plastisches Objekt, in distanziertem Gegenüber zu Zuschauern, sondern die Benutzer werden zu den wahren Subjekten der Architektur. Interaktionen zwischen Menschen werden primär.

Das Problem ist uralt: In der Kathedrale von Chartres existiert nur der Bau (Theodor Hetzer beschrieb das), die Leute sind kaum wahrnehmbar, nicht einmal Statisten, sie werden völlig passiviert. Schlichte italienische Bettelordenskirchen sind weite kubische Räume – wie klimatisierte Freiplätze, anregend zur Bewegung, zum Zickzack- und Rundlaufen, zum Schwatzen. **Es sind Räume, die Menschen aus Statistenrollen herausholen.**

Diese Unterschiede haben natürlich Voraussetzungen – umfangreiche Voraussetzungen, die nicht unterschlagen werden dürfen. **Sie zeigen, wem in einer Gesellschaft Entwicklungschancen eingeräumt werden, ob Menschen als Objekte mißbraucht werden oder zu Subjekten ihrer Geschichte geworden sind.**

Wie weit dient Architektur nur noch als Renditeobjekt für Kapitalverwertung – und als Dominante, damit wir sehen, wer die Herren von Düsseldorf, München, Berlin, Hannover sind? Was ändert daran die Ansstecknadel „Kunst am Bau"? Es lohnt sich nicht, diese falsche Schiene nochmals zu diskutieren.

Ist die Alternative tatsächlich unmöglich? Für idealistische Euphorie gibt es keinen Grund. **Die Chancen liegen fast ausschließlich in der Listigkeit, die seit jeher dem Volke eigen war, wenn es mit seinen Bedürfnissen überleben wollte.** Dafür gibt es viele kleine Beispiele. Man sollte sie nicht gering einschätzen: Die vielen „Wenigs" sind die Trainingsfelder für viel mehr.

In Hamburg steht ein Postamt, wo ein raffinierter Gartenarchitekt den Vorplatz so gebaut hat, daß da nachmittags Hunderte von Kindern mit soviel Vergnügen spielen, daß kein Heer von grimmigen Ordnungshütern sie dauerhaft vertreiben kann. Der Gartenkünstler hat das vorher so einschätzen können. Er hat nichts gesagt, sonst wäre der Vorplatz so nicht gebaut worden. **Er hat ein Trojanisches Pferd gebaut. Die List der Vernunft und die Faust in der Tasche sind in schlechten Zeiten die einzigen Waffen der Habenichtse.**

Die Habenichtse sollten sich ihrer Waffen bedienen. Die Borniertheit der Besitzenden ist auch eine Chance.



Johann Wolfgang Goethe: „Man sollte dencken, die Baukunst arbeite allein für's Auge; allein sie arbeitet vorzüglich, und woran am wenigsten gedacht wird, für einen **Sinn der mechanischen Bewegung**, *der unter keinen anderen gebracht werden kann"*[1].

Walter Benjamin: „Die Innerlichkeit . . . steht in der **Farbe** *und in deren Medium spielt sich das träumerische Leben ab, das die Dinge im Geist der Kinder führen. Sie lernen am Bunten. Denn nirgends ist so wie in der Farbe die sehnsuchtslose sinnliche Kontemplation zuhause"*[2].

Walter Benjamin: **„Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung**. *Oder besser gesagt: taktisch und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie zum Beispiel Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktischen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der optischen die Kontemplation ist. Die taktische Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der* **Gewohnheit**. *Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet von Hause aus viel weniger in einem angespannten Aufmerken als in einem* **beiläufigen Bemerken** *statt. Diese an der Architektur gebildete Rezeption hat aber unter gewissen Umständen kanonischen Wert. Denn: Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktischen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt.*
Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. Mehr: Gewisse Aufgaben in der Zerstreuung bewältigen zu können, erweist erst, daß sie zu lösen einem zur Gewohnheit geworden ist"[3].

Walter Benjamin: „Jede Architektur, die den Namen verdient, läßt ihr Bestes nicht bloßen Blicken, sondern dem **Raumsinn** *zugute kommen"*[4].

Hermann Hertzberger, der Architekt des Bürogebäude 'Centraal Beheer' (Apeldoorn, Niederlande), sagt, **daß die Benutzer die Architektur vollenden**[5].

Marcel Duchamp: **„Es sind die Betrachter, die die Gemälde machen**. *Man entdeckt heute El Greco. Das Publikum malt seine Gemälde dreihundert Jahre nach dem titularen Urheber"*[6].

Erfahrungen – Fragen – Theorie

1

Viele Menschen haben die Spanische Treppe erlebt – oft einige Stunden lang, manche auch Tage.

Wir sehen: Jeder von ihnen hat eine lebhafte Erinnerung daran. In den normalen Reiseführern hat keiner sein eigenes Erleben auf der Spanischen Treppe wiedergefunden. Sie geben einige Hinweise, die den meisten Menschen jedoch dürr vorkommen.

Oft bleiben die Erfahrungen und Gefühle, die man auf der Treppe machte, im Bereich des Vorbewußten – in der Latenzebene.

Unser Buch kann vielleicht hilfreich sein, den Latenzzustand aufzubrechen: die Erfahrungen dadurch in eine bewußte Ebene gelangen zu lassen.

Man wird fragen: Wozu ist das gut? Was bringt es? Bewußteres Erleben ist stets intensiveres Erleben.

In dem Moment, wo dumpfes Erleben sich in der Ebene des Bewußtseins klärt, kann es auch intensiver genossen werden.

Dadurch wird es möglich – als weiterer Schritt –, mit dem Erlebten auch weiteres Erleben an anderen Stellen zu vergleichen und zu verarbeiten. Diese Bewußtseinsbildung ermöglicht eine bessere Orientierung im Leben. Dritter Schritt: Erst wenn das Erlebte in dieser Weise verarbeitet ist, können zumindestens Teile von ihm, auch für neue Entwürfe, Gestaltungen und Verhalten – durchaus bewußt – verwandt werden.

Erlebtes ist stets Arbeitsmaterial für die Gegenwart und für die Zukunft.

In vielen Köpfen der Touristen exisitert St. Peter als historischer Ort, der schiefe Turm von Pisa als Kuriosität, der Moses von Michelangelo als kunsthistorisches Objekt.

Die Spanische Treppe ist weder ein historischer Ort, noch ein Kuriosum, noch kunstgeschichtlich besonders bekannt, sondern eine Anlage, die durch ihre Benutzung in Erinnerung ist.

Ein Palais wird besichtigt; dabei wird sichtbar, daß die Architektur in das Verhalten der Besucher – heute! – nicht allzusehr eingreift. Die Spanische Treppe hingegen bestimmt das Verhalten der Besucher ganz besonders intensiv.

Oder, anders gesagt: Ein Palais oder eine Malerei geben – heute! – vorwiegend Schauwerte, aber die Treppe gibt vor allem Werte für den Gebrauch – sie beeinflußt unmittelbar das körperliche Verhalten.

2

Wir beobachten: Architektur ist in erster Linie keine Sache, sondern ein Prozeß: der Umgang von Menschen miteinander – stimuliert durch Gebautes.

Ein Musterbeispiel für eine Architekturfotografie, in der Menschen lediglich hingenommen werden, wenn sie sich – ähnlich wie Autos – nicht vertreiben lassen, bietet das Buch, das Cesare d'Onofrio ausgerechnet über römische Treppen macht[7].

Die Abb. 262, 273, 274, 275 zeigen die Spanische Treppe fast völlig menschenleer. Auf Abb. 275 befinden sich rechts an die Rampe gedrückt einige Menschen und links auf den unteren Stufen zwei Menschen. Die Menschen, die zum alltäglichen Bezug der Treppe gehören, werden hier geradezu zur Karikatur umstilisiert – ein Symbol für die Fremdheit, mit der ein kunstwissenschaftlicher Autor den Menschen gegenübersteht. Das Foto präsentiert eine „reine“ Architektur. Es löst das Bauwerk total aus seinen Bezügen: aus seiner Umgebung und von seiner Benutzung durch Menschen. Übrig bleibt eine künstliche Reduktion – eine geisterhaft-einsame Szenerie.

„Das im Abbild versachlicht isolierte Bauwerk ist Dokument einer verhältnislosen Architekturgeschichtsschreibung . . . . Das im Leeren stehende Baudenkmal ist fotografische Umsetzung einer wissenschaftlichen Sachlichkeit, die dem Bauwerk den Bezug zum Menschen, zur Umwelt, zur Gesellschaft und schließlich auch zu seinem . . . Interpreten genommen hat. Eine phänomenologische Wertimmanenz unterscheidet sich nicht vom Positivismus“ (Heinrich Klotz).[8]

Was hat diese Aneignungsform durch Fotografie und Wissenschaft mit der Realität zu tun? Die Benutzer der Treppe eignen sich die Anlage in völlig anderer Weise an.

Ein Dokument eines naiven Zynismus gibt der gelehrte Pio Pecchiai: „Uns bleibt die Erinnerung an eine lebhafte menschliche Dekoration, die bis vor einigen Jahrzehnten von schönen Campagna-Bäuerinnen in Trachten gebildet wurde . . . zum Schauspiel der Künstler und Fremden, zwischen den Blumenreihen. Die Blumen gibt es noch, die Campagna-Bauern sind verschwunden“.[9] Und die Tausende von Menschen, die die Treppe benutzen – sind sie ein Nichts? Welch eine Distanz zwischen Gelehrsamkeit und Menschlichkeit!

Das Bildungswesen der Mittelschichten übernimmt die Ideologie der Architektur ohne Benutzer. Ein Beispiel: Ein Engländer beobachtet den Kameramann, der die Leute auf der Treppe filmt: „Warum filmt der nicht die Gebäude? Ich meine, die sind schöner“.

3

Nicht der Architekt vollendet die Architektur, sondern die Benutzer. Und weil die Menschen die Geschichte vollenden, darf man die gegenwärtigen Benutzer nicht übersehen oder bagatellisieren.

Die Botschaften brauchen Empfänger, die aufnahmebreit sind. Das sind Menschen, in unterschiedlicher Weise und zu unterschiedlichen Zeiten. Die Empfänger sind jedoch nicht nur die Nehmenden, sondern auch die Gebenden. Sie tun auch das ihre hinzu, damit sich das Kunstwerk realisiert: sie sind sozusagen ein Teil der Mischung, die das Produkt ergibt.

Auch die Benutzer geben der Architektur Botschaften. Das beginnt damit, daß die Leute die Stufen abschleifen, wenn sie auf der Spanischen Treppe laufen. Wenn andere Leute die abgetretenen Stufen sehen, gehen sie ebenfalls an dieser Stelle – in der Lauflinie.

So bildet sich eine Benutzungstradition.

Marcel Duchamp: Das Kunstwerk wird erst vom Betrachter vollendet.

4

Die Geschichte ist in jedem Moment der Benutzung einer Architektur anwesend – als Gegenwart.

Wir erleben ständig Geschichte. Daher interessiert uns Geschichte – als Gegenwart.

Wir wollen einem falschen Bewußtsein der Geschichte entgegentreten, das darin besteht, daß Geschichte als Distanz begriffen wird – als Fetisch der Entfernung.

Zu allen Zeiten lag die Gefahr nahe, sich von der Vergangenheit zu lösen. Die Vernichtung der Vergangenheit entsteht aber erst mit bestimmten Formen der Industrialisierung. Diese betreibt ausdrücklich die Loslösung aus der Gegenwart, die mit der Vergangenheit aufgefüllt ist.

Wir sehen heute, daß die Wegwerf-Haltung, die in der Industrialisierung stets als Gefahr naheliegt, zwar verständlich, aber kurzschlüssig ist. Sie hat nebenbei zu einer weiteren Reaktion geführt, die dialektisch verstanden werden kann: das Gefühl des Verlustes der Vergangenheit veranlaßte Menschen, die keine unmittelbaren Interessen am Industrialisierungsprozeß hatten („Bildungsbürger“ etc.) dazu, sich in die Vergangenheit zu flüchten und sie zum Fetisch zu auratisieren.

Darin steckt als richtiges Moment das Erleben der Tatsache, daß die Gegenwart reduziert ist.

Unsere Aufgabe muß es sein, die reduzierte Komplexität wieder aufzufüllen.

Ein Beispiel: Als Überbleibsel der Aristokratie sind am Fuße der Spanischen Treppe die Kutschen geblieben.

In den Ferien kann man sich halbstundenweise als Illusion „Aristokratie" leisten – eine Kutschenfahrt für zehn Mark. Man übernimmt dann eine fremde Rolle. Sie ist die Rolle des Aristokraten – ein falsches Leitbild.

Geschichte kann aber auch in ganz anderer Weise verarbeitet werden: Wer in der aristokratischen Kutsche fährt, erlebt Lebensqualität, die früher dem Adel, aber nicht dem Volk zugänglich war. Und er kann sich fragen: Muß diese Lebensqualität befreit werden – für alle?

Unter diesem entwickelten Geschichtsverständnis hat die Kutschenfahrt eine andere Bedeutung, eine andere Zielrichtung und eine andere Aktualität.

Wer in dieser Weise mit der Kutsche fährt, probiert ein Verkehrsmittel aus, das gegenüber dem Auto eine gemächlichere und dadurch genauere Wahrnehmung der Umwelt ermöglicht.

Die Tatsache, daß diese intensive Wahrnehmungsmöglichkeit an ein historisches Verkehrsmittel geknüpft ist, gibt Anlaß zum Nachdenken: Wie können wir sie mit den Mitteln **unserer** Zeit wieder ermöglichen?

Geschichte will nicht nur verstanden, sondern auch umgesetzt werden.

Wir fragen weiter: Wieso wird eine historische Treppenanlage, die 250 Jahre alt ist, immer noch mit der außerordentlichen Intensität benutzt, die wir jetzt einige Tage lang beobachteten?

Wir vermuten: Im Kunstwerk sind Möglichkeiten angelegt, die sich auch in anderen Zeiten der Geschichte realisieren lassen.

Die Architektur hat soviele Qualitäten, daß sie die Leute anzieht und bestimmtes Verhalten anregt –
daß die Leute die Architektur aktuell machen.

Was vor 250 Jahren durch Architektur angelegt wurde, kann bereichsweise noch heute Menschen beeinflussen.

Die Geschichte greift in die Gegenwart ein: die Architektur der Spanischen Treppe lenkt das Verhalten ihrer Benutzer; oder: sie ermöglicht ihnen bestimmte Verhaltensweisen.

Jeder Palazzo wurde in vielfacher Weise verändert – die Spanische Treppe jedoch so gut wie gar nicht. Sie ist unverfälschte Geschichte – und wird zugleich in naivster Weise als Gegenwart angenommen.

Eine weitere Dimension:

Im Kunstwerk sind Möglichkeiten angelegt, die sich nie zu einer Zeit bereits voll realisieren.

Einige Realisierungsmöglichkeiten scheiden aus – andere entwickeln sich. Entstehungsgeschichte (Genese) bedeutet unter diesem Gesichtspunkt dann nicht nur die Geschichte bis zur „Einweihung" des Kunstwerkes, sondern die voll durchlaufende zeitliche Dimension: den gesamten Prozeß, der sich bis in die Gegenwart und darüber hinaus fortsetzt.

Die Fragen nach der Rezeption werden damit in einer weiteren Dimension zu Fragen nach den Realisierungen der im Kunstwerk angelegten Möglichkeiten.

Wir wollen daher nicht bloß wissen, wie die Geschichte an einem bestimmten Punkt ausgesehen hat, sondern auch untersuchen, in welchen Facetten sie sich heute zeigt.

Die Kunstgeschichte darf daher nicht bei der Analyse des damals gemachten Kunstwerks stehen bleiben. Sie muß sich vielmehr mit der Geschichte des Gebrauchs bis zur heutigen Stunde auseinandersetzen.

5

Dieser Anspruch der Verarbeitung der Lebenserfahrung richtet sich gleichermaßen an Laien wie an die sogenannten Experten.

Wir beobachten jedoch: Die herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Methoden können uns für das intensivere Erleben kaum helfen.

Warum nicht? Sie neigen dazu, obwohl sie oft eine Ahnung der Komplexität geben, zu reduzieren, Abstand zu schaffen, an den Steinen hängen zu bleiben, die Menschen als Benutzer und damit ihre Erfahrungen auszuschließen, sich in Philologie zu verlieren, statt sie als Hilfsmittel zu benutzen.

Gerade Spezialisten wie Kunstwissenschaftler haben die Aufgabe, den Menschen zu helfen, sie noch näher zur Architektur zu führen. Tatsache ist aber, daß sie die eher vom Erleben und Verarbeiten der Architektur weggeführt haben. Und warum? Weil sie die Architektur eigentlich immer aus den wirklichen Erfahrungszusammenhängen herausgenommen haben – durch die feierliche Selbstgenügsamkeit ihrer Methoden.

Sie wurde durch Wissenschaftsrituale so verkleidet, daß Laien sie nur noch als Selbstgenügsamkeit wahrnehmen konnten.

Damit entzog sich die Wissenschaft der Rolle, dienstbar zu sein, und nahm einen Herrschaftsanspruch an, der es verhinderte, daß Laien sich damit auseinandersetzten.

Der Kunsthistoriker Wolfgang Lotz weist auf einige sozialwissenschaftliche Sachverhalte auf der Spanischen Treppe hin:

– Auf die Benutzung – auch von unterschiedlichen Leuten[10]
– und auf die Entlastung von der körperlichen Mühe des Aufsteigens durch psychologisch bestimmte Angebote: Vielfältigkeit und Überraschung der Blicke.

Auch Lotz meint, daß die Treppe nicht „monumentaler Selbstzweck", „unverrückbar monumentales Denkmal" ist, sondern in erster Linie auf die konkreten menschlichen Bedürfnisse eingeht.[11]

Daß die konkrete Gestaltung Einfluß auf das Verhalten hat, beweist bereits ein flüchtiger Vergleich zwischen der Spanischen Treppe und römischen Treppen, die zeitlich vor ihr entstanden.

Der Kunstwissenschaftler Luigi Salerno erkennt die Rolle, die die Benutzer der Treppe spielen: „Wenn die Treppe leer und verlassen ist, sieht sie tatsächlich ein wenig verlassen aus und zu weitläufig. Aber wenn sie erst bevölkert ist, kann man ihre Funktion verstehen – jenes große Theater im Freien zu veranstalten, in der die Bevölkerung selbst die Hauptrolle hat".[12]

Das ist sehr zutreffend beobachtet. Aber Salerno zieht daraus keine methodischen Folgerungen für die Architekturanalyse. Sie bleibt voyeuristisch. Die kluge Beobachtung ist daher lediglich eine Randbemerkung oder eine abgelöste Pointe. Was hätte sich daraus ergeben können!

Die Kunsthistorikerin Linda Boyer Gillies meint, der Maler Pannini habe seine Zeichnungen „belebt" – durch Personen („animate the scene"). Eine der Gruppen – schreibt sie – sei sehr ähnlich einem anderen Bild von Pannini aus derselben Zeit. Der Künstler habe offensichtlich einen klischierten Vorrat an Charakteren,[13] den er abstrakt einsetze.

Kein Gedanke daran, daß der Maler vielleicht ein ähnliches Interesse an Menschen und an ihrem Verhalten entwickelt haben könnte, wie es an der Treppe selbst faßbar ist.

Wo überhaupt Architektur und Verhalten beschrieben werden, tut es der Kunsthistoriker in der Regel nur, wie er selbst es erlebt. Aber wie andere es erfahren, das ist nun zu untersuchen.



Es gibt eine wechselseitige Herausforderung zwischen Laien, Kunsthistorikern und Sozialwissenschaftlern.

Die Kritik fordert die Kunsthistoriker heraus, sozialwissenschaftliche Methoden des Erfahrens und Verarbeitens zu entwickeln.

Und ähnlich fordert die Kritik Sozialwissenschaftler dazu heraus, in einem bestimmten Bereich, d.h. in der Architektur, konkret zu erfahren, zu verarbeiten. Das heißt: Sozialwissenschaftler können dort kunstwissenschaftliche Methoden entwickeln.

Die Laien fordern zur Überprüfung der herkömmlichen wissenschaftlichen Erfahrung heraus. Sie zeigen, daß sie zu wenig komplex ist.

Kunstgeschichte verstehen wir als eine spezielle Art der Sozialwissenschaft: sie versucht, das Spektrum der gesellschaftlichen Sachverhalte zu untersuchen, die sich am Kunstwerk konkretisieren – vor und nach seiner Entstehungszeit.

Die sozialwissenschaftlichen Aspekte leisten eine wesentliche Erweiterung der kunstwissenschaftlichen Forschung. Unter ihren Einfluß erkannte man, daß das Kunstwerk nicht vom Himmel fällt. Es ist nicht autonom. Neue Verfahren wurden entwickelt, um es besser verstehen zu lernen. Sein Kontext wurde durchleuchtet.

Diese Durchleuchtung des **komplexen** Sachverhaltes ist die Wiedergewinnung einer wirklichen Theoriefähigkeit der Kunstwissenschaft.

Der reale Kontext ist der „gesellschaftliche Kausalkomplex" (Bertold Brecht). Das Kunstwerk ist seine Materialisierung. Das heißt: ein gesellschaftlicher Prozeß, einschließlich des Momentes des möglichen Vorausgriffs (Antizipation), findet im Kunstwerk – soweit dies möglich ist – eine Vergegenständlichung. Diese ist betretbar, greifbar, schaubar. Das Kunstwerk ist der Versuch, den komplexen Prozeß so weitgehend wie möglich zu materialisieren. Das heißt auch immer: ihm eine zeitlich überdauernde Gestalt zu geben. Sie soll zumindestens näherungsweise auch in anderen Zeiten verständlich sein.

Es finden also Versteinerungen im buchstäblichen Sinne des Wortes statt: einer bestimmten historische Weise, den Berghang am Spanischen Platz benutzen zu wollen, wird eine so ausgeprägte Gestalt gegeben, daß sie über Jahrhunderte hin – zumindest in Näherungsformen – zu ähnlichen Verhaltensformen stimuliert.

Die Sozialwissenschaftler seien vor Überschätzung der statistischen Methoden und die Kunstwissenschaftler vor deren Unterschätzung gewarnt. Die Sozialwissenschaftler muß man davor warnen, nichtstatistische Methoden abzuschneiden oder zu ignorieren. Die Kunstwissenschaftler seien davor gewarnt, die wichtigen Fortschritte der Sozialwissenschaften zu ignorieren oder abzuschneiden – sei es unter dem Vorwand der Fachbegrenzung, sei es unter dem für einen Wissenschaftler niemals akzeptablen Vorwand der Unzuständigkeit. Die Ausrede „Dafür bin ich nicht ausgebildet" kann nur als Ausflucht angesehen werden. Die einzige Konsequenz, auf ein Problem zu reagieren, ist: mehr lernen und dies lebenslänglich.

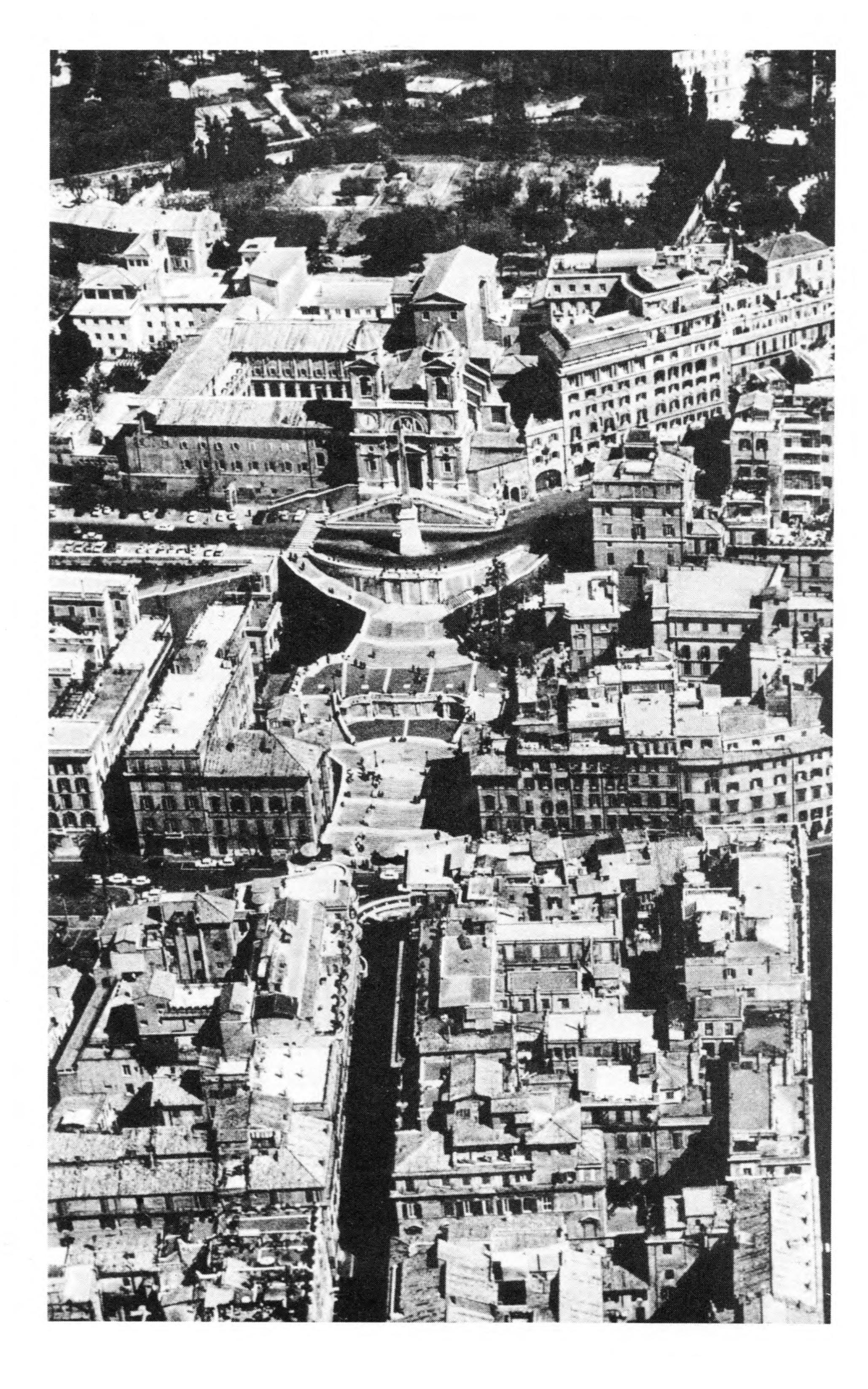
Zumindestens muß man von einem Wissenschaftler verlangen dürfen, daß er sich mit einem Kollegen verständigt, der die eigene Inkompetenz sachkundig auffüllt. Das heißt: Die Tatsache, daß ein Wissenschaftler nicht gelernt hat, mit statistischen Methoden umzugehen und vielleicht nur schwer Gelegenheit hat, dies nachzuholen, darf ihn nicht dazu veranlassen, den Wert statistischer Methoden zu bestreiten. Will er Anspruch auf wissenschaftliches Verhalten erheben, dann muß er zumindestens die Methodenlücke von einem zusammenarbeitsbereiten Kollegen auffüllen lassen.

Es geht also darum, den Streit zu beenden, der darauf abzielt, sich gegenseitig den Wert der eigenen Methoden abzusprechen – auf dem Hintergrund der Verweigerung, hinzuzulernen oder zu kooperieren.

Es zeichnet sich folgende Erkenntnis ab:

- Architekturwissenschaftler benötigen ein bestimmtes Grundwissen aus den Sozialwissenschaften.
- Speziell für die Objekte der Architekturwissenschaft haben die gängigen Sozialwissenschaften bisher nur sehr wenige Erkenntnisse gebracht. Sie stellen auch methodisch nur wenig an Instrumenten zur Verfügung. Es muß daher als Zukunftaufgabe der Architekturwissenschaft angesehen werden, hier eigene Methoden zu entwickeln. Die Architekturwissenschaft kann sich daher als eine spezielle Sozialwissenschaft verstehen.
- Die gängigen neopositivistischen Methoden der Sozialwissenschaften sind für die Architekturwissenschaft nur sehr beschränkt hilfreich. Es wird nicht verkannt, daß sie eine Anzahl wichtiger Ergebnisse haben, aber es muß auch klar gesehen werden,
  - daß ihr Forschungsraster in der Regel qualitativ unzulänglich ist,
  - daß viel zu früh quantifizierende Arbeit einsetzt,
  - daß der Quantifizierungsaufwand in der Regel unnötig hoch ist,
  - daß die Anforderungen an die Beweissicherheit zugleich naiv
  - und übertrieben sind,
  - daß die Interpretation meist undifferenziert ist, weil ein breiter Erfahrungshintergrund fehlt,
  - daß die historische Dimension dabei in der Regel ausgeschaltet bleibt.

Es gibt unseres Erachtens bereits eine Vielzahl von Autoren, die Methoden oder zumindestens Ansätze entwickelten, um die Architekturwissenschaft komplexer zu betreiben. Es wäre in der nächsten Zeit wichtig, diese Arbeiten leicht zugänglich zu machen.



Basisdaten

Lage und Erreichbarkeit

Die Spanische Treppe gehört zur römischen Altstadt. Sie entstand in dem Stadtteil, der in der Antike das Marsfeld war. Vom Forum wie von der barocken Altstadt in der Tiberschleife aus kann man zu Fuß in einer halben Stunde zur Spanischen Treppe gehen. Die Treppenlage verbindet das frühere Volksquartier, das zwischen dem Zentrum und dem nördlichen Stadttor an der Piazza del Popolo liegt, mit dem Pincio-Hügel und dem oberen Stadtteil, der im Bereich der Via Gregoriana seit dem 16. Jahrhundert entstanden ist.[14]

Baudaten und Architekt

Nach mehreren nicht ausgeführten Projekten wird die heutige Treppenanlage als Folge eines Wettbewerbs **1721 bis 1726** gebaut.

Architekt ist **Francesco de Sanctis** (1693-1740).

Er verwendet Anregungen von Alessandro Specchi (1688-1729), vor allem vom **Ripetta-Hafen** (1703).

Auftraggeber

Die Mönche des französischen Franziskanerkloster Santa Trinitá dei Monti, das oberhalb der Treppe liegt, geben den Bau der Treppe in Auftrag.

Das Geld wird 1660 von dem französischen Botschaftsbeamten Etienne Gueffier (1574-1660) als eine Stiftung bereitgestellt.

Die französische Krone und das Papsttum nehmen Einfluß im Sinne ihrer politischen Selbstdarstellung.

Kosten

Gueffiers Stiftung beträgt 1655 20.000 Scudi. 1660 wird diese Summe halbiert, weil sein Neffe Geld benötigt. Da der Betrag nicht ausreicht, wird er auf ein Sperrkonto auf die Bank gelegt, um sich durch Zinsen um 1720 zur Summe von 50.000 Scudi zu vermehren, mit der gebaut werden konnte.

Zum Vergleich:

Im Vollendungsjahr der Treppe haben die Baukosten den Stand von 52.756 Scudi erreicht.

Material

Die Treppe ist im wesentlichen aus Travertin gebaut, der seit der Antike das wichtigste Baumaterial in Rom ist.

Er wird in der Campagna vor den Toren der Stadt gebrochen.

Die Stützmauern bestehen aus Ziegeln.

Restaurierungen

Die Treppe hat 1726 erhebliche Baumängel derentwegen ein Prozeß entsteht.

Sie werden beseitigt.

Unterhaltung der Treppe

Für die Unterhaltung der Treppe ist heute die Stadt Rom zuständig, das heißt: die Soprintendenza di Musei, Gallerie, Monumenti e Scavi del Comune di Roma.

Maße

Die Treppe hat eine Länge (von unten nach oben) von knapp 80 Metern. (Zum Vergleich: ein Fußballfeld ist 120 m lang).

Die Breite beträgt oben rund 54 Meter, auf dem Mittelplatz rund 42 Meter, am Fuß rund 38 Meter.

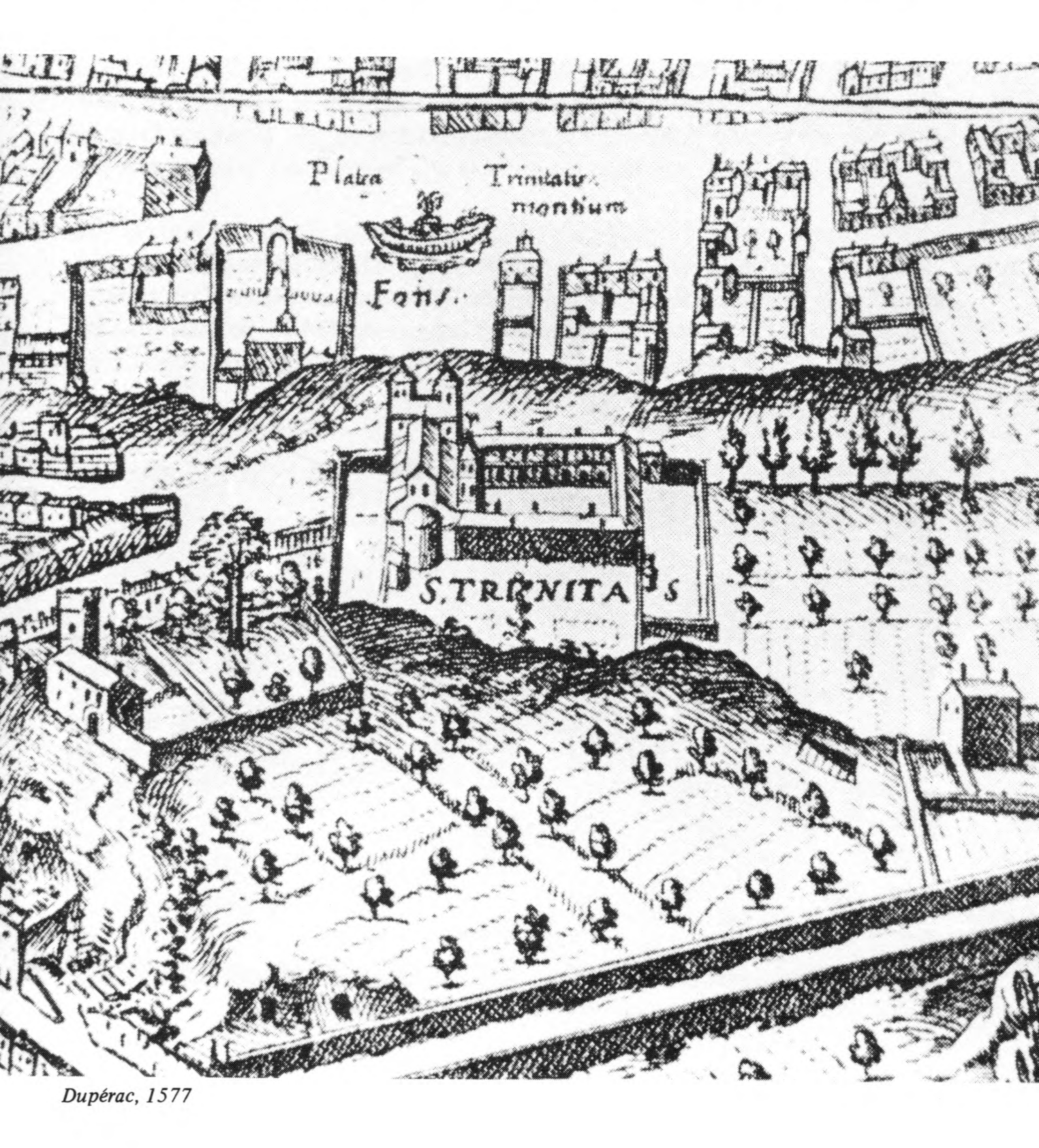
Sie überwindet einen Höhenunterschied von rund 20 Metern.

Verkehr

Die Treppe ist ein Verkehrsknotenpunkt:
- Omnibushalte
- Taxis.

Erster Teil:

Wie die Treppe entstand



Dupérac, 1577

Der Platz unterhalb der Treppe: La Piazza di Spagna

Der Platz besteht aus zwei Teilen. Zusammen bilden sie auf dem Plan eine X-Form. Diese entstand, als Papst Clemens VII. (1525) die Via del Babuino von der Piazza del Popolo zur Fontana Trevi durchbrechen ließ.

Der Platz vor der späteren Treppenanlage ist ursprünglich nicht gepflastert.

1626 stiftet Monsignor Vives seinen Palast dem Barberini-Papst Urban VIII. (1623-1644) als Sitz des Collegs der Propaganda Fide, der Zentralen Kommission zur Verbreitung des Glaubens. Sie wird in der Gegenreformation die wichtigste päpstliche Lenkungsinstitution zur Missionierung der gesamten Erde und zur Rückgewinnung der verlorenen nordalpinen Gebiete.

Im Zusammenhang damit entsteht auch die **Pflasterung** des Platzes. **Um den Ort seiner politischen Wichtigkeit entsprechend hervorzuheben, fing der Papst Urban VIII. an, den Dreifaltigkeitsplatz (plates Trinitatis) – das heißt den Platzbezirk rund um die Propaganda Fide – ausbauen zu lassen.** Damit wird, wie Salerno sagt,[15] der Platz „einem christlichen Rom würdig" gemacht („una piazza degna di Roma cristiana").



Ansicht des spanischen Platzes (unbekannter Maler des 17. Jahrhunderts)

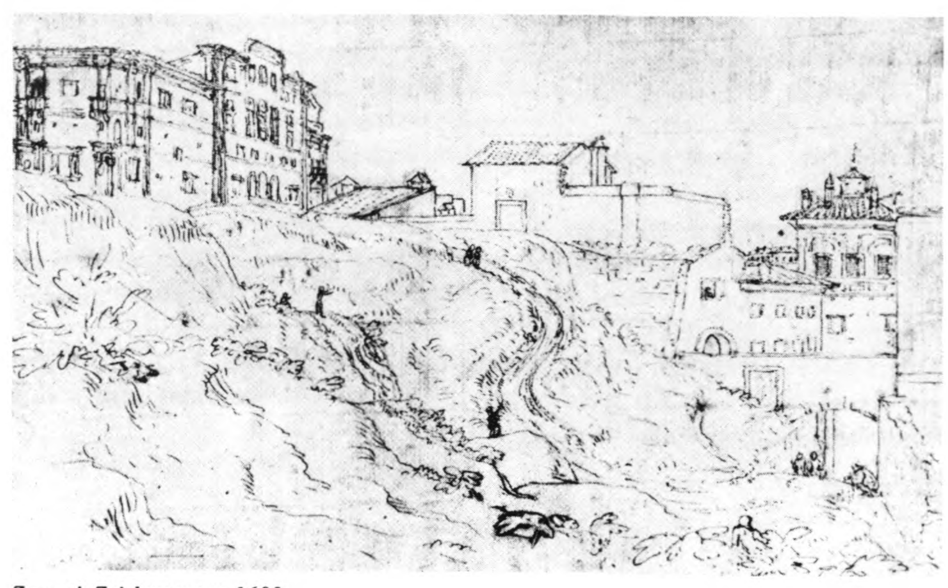
Der Hang unterhalb der Trinitas-Kirche, auf dem später die Treppenanlage entsteht

In die Wegeführung der heutigen Architektur gehen offensichtlich frühere Erfahrungen der Benutzung des Terrains ein: das alltägliche Benutzerverhalten der Bevölkerung, das zunächst zur Ausbildung von „Trampelpfaden" führt, wird nicht etwa durch die Kunstform zerstört oder ignoriert, sondern bleibt in ihr enthalten; ja es wird sogar gesteigert.

Die päpstliche Straßenbaubehörde (maestri della Strade) legt 1564 auf Staatskosten auf dem Pincio-Hügel die Straße vor der Kirche an, die heutige Passegiata die Villa Medici. Das Kloster wird für die dafür enteigneten Weingärten entschädigt.[16]

Die Straßenmeister sprechen 1567 davon, daß eine befahrbare Straße mit Kehren am Hang entstehen soll.[17] Mehrere Zeichnungen zeigen, daß dies auch geschieht.[18]

Offensichtlich um die Fahrstraße frei zu halten und ihr ein repräsentativeres Aussehen zu geben, verbieten sie 1664: das Müllabladen und daß die Bevölkerung hier ihre spezifischen Gebrauchswerte entwickelt, d.h. zwischen den Ulmen Wäsche aufhängt, Schafe anbindet und weiden läßt.[19]



Zuccari, Zeichnung um 1600

Es handelt sich um eine der vielen Kontroversen zwischen den Gebrauchswerten des Volkes und den Statuswerten der Oberschichten.

Auf dem Tempesta-Plan von 1593 finden wir die Wege in der Form eines Ypsilon gezeichnet – im freien hügeligen Gelände.[20] Im frühen 17. Jahrhundert ist der Hang noch wild naturhaft. Ein Weg, auf dem man offensichtlich auch fahren kann, schlängelt sich serpentinenförmig in die Höhe. Eine Zeichnung zeigt mehrere Fußgänger und einige Leute im Gelände.[21]

1564 wird berichtet, daß der Weg von Wagen befahren werden kann.[22]

Das Ölbild eines unbekannten Malers, das um 1630 entsteht,[23] zeigt die beiden Baumreihen am Abhang.

Während rechts großbürgerliche Wohnpaläste stehen, sieht man links ein zweigeschossiges Gebäude „kleiner Leute" (Reihenhaus, jeweils ein Raum im Erdgeschoß und einer im Obergeschoß). Die Szenerie der ländlichen Vorstadt zeigt einen ungepflasterten Boden und einen Brunnen. An ihm saufen drei Pferde. Ein Bauer treibt einige Maultiere. Auf der Fläche promenieren Spaziergänger der Oberschicht. Vor dem Haus arbeiten Bewohner. Am Haus hängt Wäsche.

Eine Zeichnung von 1651 zeigt ein Fest auf dem Platz. Am Hang stehen Ulmen.[24]

1685 wird berichtet, daß das Kloster auf dem Aufgang zur Kirche Bäume besitzt („che ànno la piantature dell' alberi per salire alla loro chiesa").[25]

1687 werden für ein Fest zur Genesung des französischen Königs Ludwig XIV. auf dem Hang provisorische Tribünen als Sitzplätze angelegt.[26]

Der Hang hat Baumreihen in Form eines Ypsilon.

Man sieht viele Leute unter den Bäumen. Ein Feuerwerk findet statt.

Bei dem Fest spielen sich die Feierlichkeiten auf dem Platz ab.

Der Hang wird nicht einbezogen. Am Fuß des Hanges stehen eine Anzahl Gruppen.[27]

Die Klosterbrüder sind nach einer Reihe von Ankäufen und Stiftungen im Laufe von 160 Jahren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Besitz der gesamten Häuser am Fuß des Berges.[28] Die Stiftungen von Italienern übersteigen allmählich die der Franzosen.[29]

Das Kloster benutzt die Häuser zu Füßen der späteren Treppenanlagen als Renditeobjekte: sie werden an Ladengeschäfte gegeben und sollen Mieteinnahmen bringen.[30]

Die Trinitas-Kirche (Santa Trinitá de' Monti)



Karl VIII. von Frankreich – er regiert von 1470 bis 1498 – kauft 1494 auf dem Pincio-Hügel von ventianischen Großbürgern (Patriziern) eine Villa, um ein Kloster für die Minderbrüder der französischen Regel des Franz von Paula zu gründen und zu bauen. Es ist eine Art königliches Reichskloster (Couvent Royal). 1502 wird es gebaut, die Fassade 1570. Die Turmhauben werden 1585 aufgesetzt.

Die Dreifaltigkeitskirche steht unter dem Schutz der französischen Monarchie. **Sie ist ein Symbol des französischen Königtums auf römischen Boden.**

Zwischen 1572 bis 1585 läßt Papst Gregor XIII. (1572-1585) die Via Gregoriana anlegen.

Damit bezieht er die Kirchenfassade der SS. Trinita in das monumentale frühabsolutistische Straßennetz der Stadt mit ein, das Papst Sixtus V. (1585 bis 1590) weiter entwickelt.

Zum Kirchenportal führen 35 Stufen hoch.

- ohne Podest, d.h. ohne einen Ruhepunkt,
- jede Stufe ist etwas höher als an der Spanischen Treppe und auch dadurch ermüdender.

Der Barken-Brunnen (»Barcaccia«) auf dem Spanischen Platz

Die Wasserversorgung spielt seit der Antike eine wichtige Rolle. **Sauberes und reichliches Trink- und Waschwasser bilden einen wichtigen Bestandteil des Schutzes vor Krankheiten und Seuchen.**

Die Anlage des Barkenbrunnens auf dem Platz steht im Zusammenhang mit der von den Päpsten betriebenen Wiederherstellung der Wasserversorgung.

Die Anlage von Wasserleitungssystemen für die großen Mietshäuser ist im 17. Jahrhundert noch nicht möglich, da die Pumpsysteme unzulänglich sind und das Metall für die Rohre unerschwinglich teuer ist. Es sind weder die ökonomischen noch die technologischen Voraussetzungen für Wasserleitungssysteme in den Häusern selbst entwickelt. **Daher kann die Wasserversorgung lediglich an wenigen Punkten des Stadtquartiers organisiert werden: auf Plätzen und Straßen in Form von öffentlichen Brunnen.**

Diese Organisation der Wasserversorgung schafft gleichzeitig bestimmte Formen des sozialen Verkehrs:

- der Brunnen ist kein reiner Zierbrunnen, sondern in vielfältiger Weise benutzbar;
- er ist ein Treffpunkt für viele Bewohner des Stadtquartiers;
- da der Gang zum Wasserholen für alte Menschen oft eine Anstrengung ist, ist es naheliegend, der Brunnenanlage Sitzmöglichkeiten zu geben.

Der Grund dafür, daß die Brunnenöffnungen niedrig liegen, ist offensichtlich die Tatsache, daß der Wasserdruck der Leitung gering ist.[32]

Der Barken-Brunnen wird also angelegt, um bestimmten **Nutzen** für die Bevölkerung zu haben.

Der Auftraggeber, der ihn bezahlt, Papst Urban VIII., macht ihn in einer zweiten Ebene zu einer Demonstration seiner Macht.

Der Barken-Brunnen erhält die „Form eines Schiffes" – so unterschreibt Domenico Castelli eine zeitgenössische Zeichnung.[33]

Die Wappen zeigen Bienen als Symbol der Vorausschau und die Sonne als Symbol der göttlichen Weisheit.

Sie machen öffentlich sichtbar, daß Papst Urban VIII. (Maffeo Barberini, Papst von 1623 bis 1644) den Brunnen anlegen ließ.

Die drei Bienen sind ferner das Symbol der Dreifaltigkeit. Das Schiff ist Symbol der Hoffnung bzw. des Glaubens und vor allem der Kirche (vgl. die Navicella des Giotto). Die Barke ist also auch „das Schiff des Petrus", d.h. des Papsttums.

Das „Schiff“ besitzt Kanonen, die Wasser speien.

Auf dem Hintergrund der Ereignisse seiner Zeit ist der Barken-Brunnen ein Symbol der Heuchelei.

Der Barberini Papst gilt als der Herrscher, der den Kirchenstaat „abrundet“. Seine wichtigste Tätigkeit: er baut die gewaltigen Befestigungswerke des Kirchenstaates, gibt also riesige Summen des Staatshaushaltes für das Militär aus, also für die Aufrüstung.

Ein deutscher Reiseführer schreibt 1660, daß auf der Piazza della Trinita ein Brunnen in Form eines Schiffes an die Eroberung der Hugenottenstadt La Rochelle erinnere, die nach 14-monatiger Belagerung 1628 durch den französischen Ministerpräsidenten Richelieu eingenommen wird. Diese Eroberung bezeichnet den endgültigen Sieg über die Protestanten in Frankreich.

1625 nimmt das katholische Spanien das niederländische Breda ein.

Der Brunnen wird bezeichnenderweise auf dem Platz angelegt, der gleichermaßen von der Dreifaltigkeitskirche beherrscht wird, die unter dem Schutz des französischen Königs steht, wie vom Palast der „Propaganda Fide“, der Kongregation zur Glaubensverbreitung.



Welche Bedeutung der Sieg von La Rochelle hatte, darauf weist auch die Tatsache hin, daß drei Flotten aus England den Protestanten vergeblich zu Hilfe zu eilen versuchen.

Der Brunnen scheint in der Tat, wie der römische Reiseführer von 1660 schreibt, ein Siegesdenkmal zu sein – allerdings ein spezifisch päpstliches **Siegesdenkmal: erst werden die Kriege für notwendig und die Siege für richtig gehalten, anschließend die Witwen getröstet** – ein Beispiel für eine spezifische Form christlicher Nächstenliebe (Caritas), die sich in ähnlicher Struktur über die Zeiten hinweg erhalten hat. Dies hatte Papst Urban VIII. 1623, damals noch Kardinal, am Beginn des Dreißigjährigen Krieges (1618-16848) in einem Gedicht ästhetisiert: „Das Schiff des Papstes hat keine Flammen gespieen, sondern süßes Wasser, um das Feuer des Krieges zu löschen“.[34]

Der Bau des Barken-Brunnens steht wahrscheinlich in engstem Zusammenhang mit der Errichtung des Instituts der Glaubensverbreitung (1626) und dem Sieg über die französischen Protestanten (1627): 1627 wird der Brunnen entworfen, 1628 gebaut.[35]

Papst Urban VIII. ist einer der größten Kriegsherren in der Kirchengeschichte. Unter ihm nimmt die militärische Bekämpfung der Glaubensgegner geradezu die Form eines Weltkrieges an – eines Krieges über die gesamte alte Welt.

Ist der Barkenbrunnen ein Dokument einer grotesken Naivität gegenüber den Opfern einer weltweiten Brandstiftung?

Man muß sich vor Augen halten, daß die „Linderung“ dieser „Wunden“ (in der Realität sind es unabsehbare Massen von Toten) durch die Kunstform eines wasserspeienden Schiffes geschehen soll.

In einem von Urban VIII. verfaßten Gedichtband erschien 1635 ein Gedicht, das den Titel trägt: Aufforderung zum geheiligten Krieg („Exhortatio ad bellum sacrum“).[36]

Im Barkenbrunnen treffen und intensivieren sich zwei Bildinhalte:

- das hergebrachte Schiff Petri als Symbol der Kirche (Navicella in St. Peter u.a.)
- und das Kriegsschiff der bewaffneten päpstlichen Flotte (Armada).

Die Kunsthistoriker Howard Hibbard und Irma Jaffé erklären dazu – zeitgleich mit dem Krieg in Vietnam – es handle sich um „eine einzigartige poetische Fusion“ („unique poetic fusion“).[37]

Und über die Bedeutung des Platzes und des Barkenbrunnens sagt Salerno[38] ernsthaft, daß im 17. Jahrhundert die Besucher hier eine „piazza christianissima di Roma“ (einen sehr christlichen Platz) und eine symbolhafte Darstellung vom Siege des Christentums (cristianesimo) über den Protestantismus (mondo protestante) antrafen.

Die Aneignung des Brunnens, d.h. seine Rezeption, entfaltet sich durch seine Benutzung.

Die Benutzer sind so etwas wie „zweite Architekten".

Sie fügen dem Vorgefundenen durch ihre spezifische Benutzung weitere Möglichkeiten hinzu oder kehren es sogar in ihrem Sinne um.

Diese „zweite Architektenfunktion" ist nicht sofort voll entwickelt, sondern entfaltet und verändert sich im Laufe der Geschichte.

Das heißt: das vorgefundene Werk ist nicht in sich abgeschlossen, sondern verändert sich historisch in Wechselwirkung zu den Benutzern.

Der Brunnen wird seit 1625 täglich benutzt: die Bevölkerung der Umgebung muß sich das Wasser von hier ins Haus holen (es gibt bis ins 19. Jahrhundert keine Wasserleitungen in den Häusern).

Der Barken-Brunnen ist eine Skulptur, die im besten Sinne des Wortes jedermann zum Gebrauch verfügbar ist:

- Jedermann kann die Barke betreten,
- sich darauf hinsetzen,
- Wasser schöpfen,
- Wasser trinken,
- sich erfrischen,
- mit Wasser planschen.
- Wenn man trinken oder schöpfen will, muß man sich stützen und beugen. Dadurch kommt man in greifbaren Kontakt mit der Skulptur.
- Man kann das Geräusch des Wasser genießen,
- zusehen, wie das Wasser sprudelt,
- die Frische des Wassers riechen,
- zuschauen, wie andere Leute mit dem Brunnen umgehen
- und vieles mehr.

Hinzu kommt, daß die Brunnenanlage über diese individuellen Qualitäten hinaus soziale Qualitäten besitzt:

– sie veranlaßt in vielen Fällen Kontaktaufnahme.

Ursprünglich lag der Fußboden um die Barcaccia herum tiefer.[39] In dieser Zeit standen die Bänke um den Brunnen herum noch nach beiden Seiten hin frei; heute sind sie nur noch in Blick-Richtung auf den Brunnen hin benutzbar.

Die Benutzung der Brunnenanlage wird also durch die Lage des modernen Straßenpflasters eingeschränkt.

Der handfest-volkstümliche Umgang mit dem Brunnen führt offensichtlich dazu, daß der Respekt vor dem Statussymbol der Obrigkeit auf den Nullpunkt sinkt.

Der ironische, vom Volk verliehene Name „Barcaccia" deutet darauf hin: er heißt sinngemäß „alte, häßliche Schaluppe". Er entsteht schon im 17. Jahrhundert.[40]

Römische Reiseführer verbreiten seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Legende, der Barken-Brunnen sei ein Boot, das am Tiber strandete.[41]

Die traditionelle Kunstwissenschaft zitiert eine solche Legende in der Absicht, sie als unzutreffend entlarven und beiseite schieben zu können. Dieses Zitierverfahren hat eine positivistische Raison: sie versucht, die Legende vorsätzlich zu zerstören – und damit auch einen wichtigen Teil der Aneignung des Werkes. Die Legende weist jedoch darauf hin, daß die Bevölkerung das Bedürfnis hat, das Objekt in sehr komplexem Zusammenhang zu verstehen.

Die Bevölkerung versucht, die abgehobene Bedeutung des Brunnens aufzulösen und stattdessen eine Bedeutung im Bereich seiner eigenen Alltagserfahrung, seiner eigenen Lebenspraxis zu finden.

Tatsächlich hatte der Tiber – im Gegensatz zum gegenwärtigen Zustand – früher eine erhebliche Bedeutung als Transportweg. Er wurde von vielen Schiffen befahren. Aufgrund der unregelmäßigen Wasserverhältnisse war er gefährlich, vor allem nach Gewittern, wenn der Wasserstand rasch anschwoll.

Ein Teil der Bevölkerung des Viertels um den Brunnen arbeitete als Tagelöhner im Ripetta-Hafen; die Leute hatten also Schiffe (und Schiffsunglücke) konkret vor Augen.

Resümieren wir:

– **Die Bevölkerung zerstört also zunächst die Sinngebung des Brunnens, die von oben kam, indem sie dem Brunnen einen eigenen Sinn gibt.**
– **Sie fügt das „Kunstwerk" ihrer Alltagserfahrung ein.**
– **Sie findet ihre eigene Erfahrung im „Kunstwerk" wieder. Sie benutzt also aktiv das Kunstwerk.**

Die Barcaccia liegt im Schnittpunkt von Achsen:
– des Platzes
– und der Via dei Condotti/Kirche S. Trinita dei Monti.

Nicht historisch, aber in der Benutzung gehört der Barkenbrunnen also zur Spanischen Treppe. Er bildet mit ihr eine Einheit.

Frühe Projekte von Treppenanlagen für den Hang

In der Zeit des Papstes Gregor XIII. (1572-1585) wird anscheinend zum erstenmal davon gesprochen, daß der Hang zwischem dem unteren Platz und der Kirche auf dem Hügel eine Treppenanlage erhalten soll.

Eine solche riesige Treppe ist für Rom nichts Neues. Es gibt eine Anzahl großer Treppenanlagen in der Stadt, z.B. zum Capitol und zur Kirche Santa Maria in Aracoeli. Letztere soll – wie der Gesandte von Urbino 1755 schreibt – als Vorbild für das Treppenprojekt am Pincio dienen.[42]

Die Anlage solcher Treppen ist jedoch außerordentlich teuer. Daher darf es uns nicht wundern, daß es noch eineinhalb Jahrhunderte dauert, bis das Projekt verwirklicht wird.

1582 reitet Papst Gregor XIII. mit sieben Kardinälen und vielen Ingenieuren zu einer Ortsbesichtigung an den Hang vor der Kirche. Er will „das Projekt für jene große Treppe festlegen, die er auf jeden Fall anlegen will".[43]

Die Kosten für die Treppenanlage werden 1577 mit 20.000 Scudi, 1586 mit 12.000 Scudi angegeben.[44]

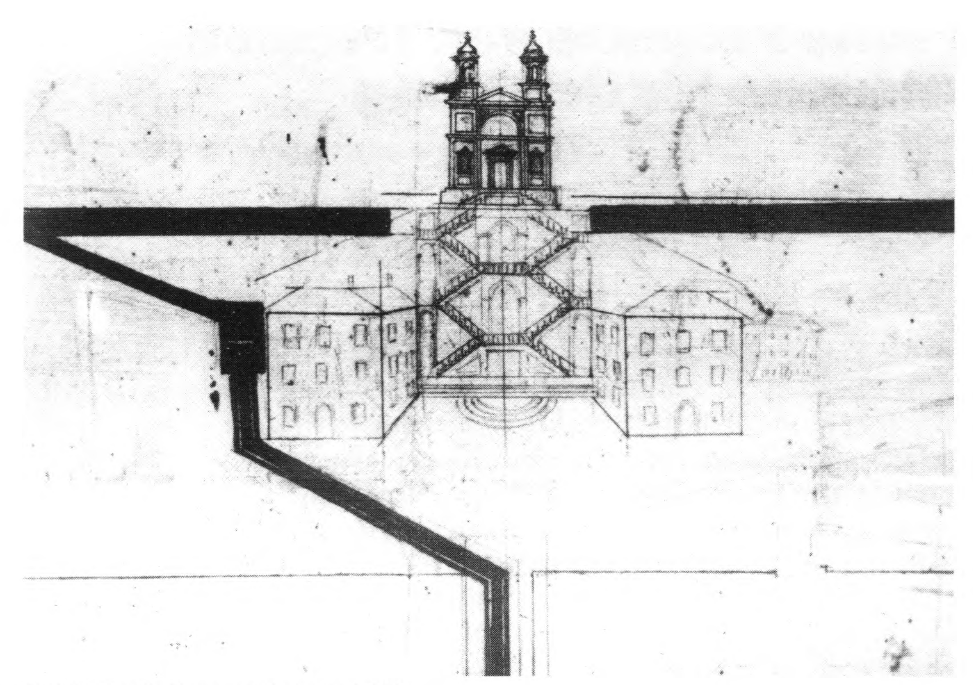
Warum sich die Kosten unterscheiden, ist nicht auszumachen. Dieser hohe Preis ist ein Hinweis darauf, für wie wertvoll die Situation am Hang im Hinblick auf die Anlage einer Architekturszenerie eingeschätzt wird, welche „die Stadt verschönern soll" (so der Gesandte von Urbino 1577[45]) – natürlich zum Ruhm der Päpste.

Der Gesandte des Herzogs von Urbino berichtet auch von einem Projekt des nachfolgenden Papstes Sixtus V. (1585-1590): Es sei eine sehr erfindungsreiche und sehr schöne Architektur („ingegnosissima e bella architettura").[46]

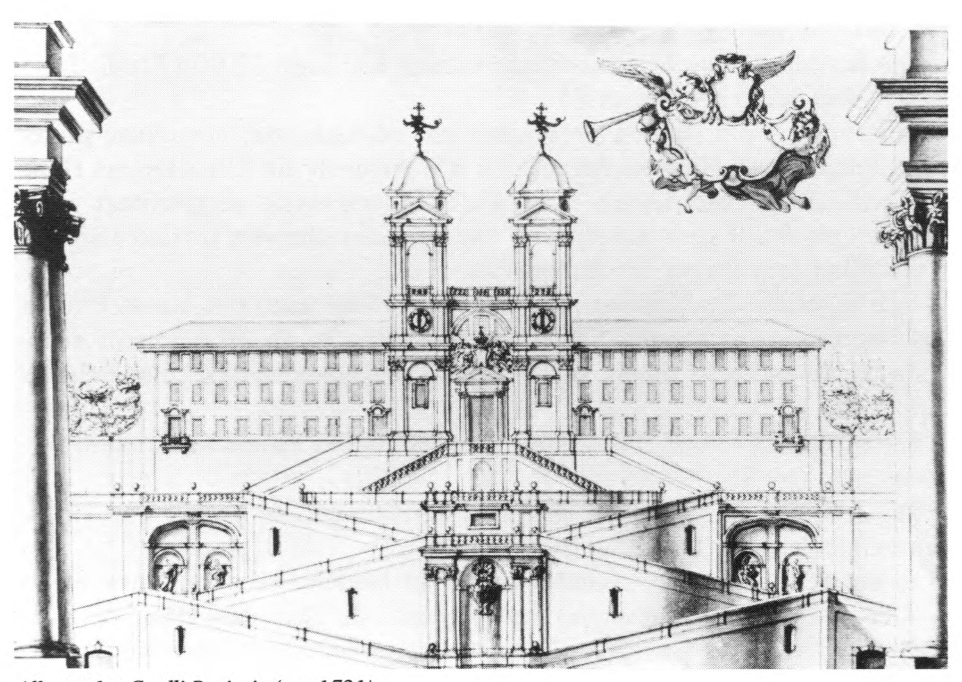
Kurz vor 1587 wird eine Treppe von der oberen Straße hinauf zum Kirchenportal von SS. Trinita gebaut.

Papst Sixtus V. ist nicht damit einverstanden: sie gefällt ihm nicht. Schon wenig später läßt er sie erneuern.[47]

Es entsteht neben dem Kirchenportal zu beiden Seiten eine breite und bequeme Treppe. Es erscheint naheliegend, sie über den Hang bis zum Fuß des Berges auf den Platz hinunter weiterzuführen – wie die Treppe vor der Kirche Santa Maria in Aracoeli.



Projekt für die Treppenanlage (um 1600)



Allessandro Gaulli Baciccia (um 1721)

Die Entwürfe der Traditionalisten für die Spanische Treppe

Eine Entwurfszeichnung von 1600 gibt die traditionelle Form der üblichen Treppengestaltung in Rom wieder. Sie wird im 18. Jahrhundert erneut aufgegriffen.[48]

Alessandro Gaulli Bacciccia, der 1721 Mitglied der römischen Akademie San Luca wird, schlägt eine Treppengestaltung für den Hang in einer Weise vor, die nicht akademisch-traditioneller sein könnte. Er fertigt einen Projektvorschlag an,[49] der vom Platz aus die Treppe so gut wie unsichtbar hält. Seine Absicht ist es, den Hang mit Stützmauern zu einem interessanten **Schau**prospekt zu gestalten. Die Mittelachse soll den **Blick** über eine reiche Dekoration nach oben zur Kirche hinaufführen. Die Schrägläufe der Geländer sollen diese Bewegungen rhythmisch intensivieren.

Es ist das Schema der „geschlossenen Treppe".

Die Treppe dient, wie in der Villa d'Este in Tivoli, nur als Aufgang oder Abgang. Sie ist kein Aufenthaltsort, sondern nur ein Durchgang. Die Funktion wird versteckt. Sie wird nicht weiter entwickelt – erhält keine weiteren Möglichkeiten, sondern bleibt im allereinfachsten Zustand ihrer Gebrauchsmöglichkeiten.

Man stelle sich die Kirchentreppe von 1587 mehrfach übereinander vor – also einfach multipliziert: also eine zickzackförmige Treppe über den gesamten Berghang.

Die notwendige Funktion wird als willkommener Vorwand genommen, sozusagen als Zufall. Jenseits der Funktion wird der Treppe die Möglichkeit zugespielt, die Hangwand für den **Blick** zu gliedern.

Der „akademische" Entwurf verlängert lediglich die Kirchentreppe nach unten über den Berghang zum Platz hin und zielt damit auf eine gesteigerte optische Monumentalisierung der Kirche.

Im Vordergrund dieses Treppenentwurfes stehen die Statuswerte der Kirche. Sie wird im Sinne feierlicher Machtdemonstration präsentiert.

Gebrauchswerte werden nicht weiter entwickelt – im Gegensatz zum später realisierten Projekt der Spanischen Treppe.

Die Treppe als politisches Dokument: Statusdarstellung der Obrigkeit

Wolfgang Lotz hat die Entwürfe für die Treppenanlage eingehend unter dem Gesichtspunkt des politischen Dokuments untersucht.

Ein Edelmann aus Le Mans, Etienne Gueffier (1574-1660), der seit 1623 an der französischen Botschaft in Rom tätig ist und am Platz wohnt, vermacht 1655 mit 81 Jahren testamentarisch der französischen Kirche Trinita dei Monti 20.000 Scudi für den Bau einer Treppe am Abhang. Gueffier ist offensichtlich ein sehr reicher Mann. Denn er läßt auch die Kapelle des hl. Andreas in S. Luigi dei Francesi bauen, die die Franzosenkirche in Rom ist.

Dafür soll dort sein Epitaph angebracht werden. Den Text dazu entwirft er selbst.

Dieser Text[50] wird etwa 65 Jahre nach dem Tod des Stifters (1660) im Jahre 1725 tatsächlich an der Treppe angebracht. Dies ist ein Zeichen dafür, wie dauerhaft rechtliche Verpflichtungen in dieser Zeit sind, d.h. welche konsistente Auffassung der Dimension Zeit am Anfang des 18. Jahrhunderts herrscht.

Der Epitaph-Text nennt nicht allein die Person des Stifters, sondern eine ganze Gruppe von Personen: mehrere Päpste, den Ordensoberen, den französischen König und seinen Botschafter im Vatican.

Als soziale Verkehrsform zeigt der Text, daß der Stifter seine hierarchische Einbindung öffentlich darstellt.

Dies hat einen handfesten Grund: nur auf dem Weg über die Darstellung der Spitzen der feudalen Gesellschaft, hier zwischen König und Papst, ist es einem Mitglied der Oberschicht möglich, sich selbst an einem öffentlichen Bauwerk denkmalartig erwähnen zu lassen.

Es muß seinen eigenen Nachruhm damit erkaufen, daß es den Nachruhm von Papst und König mitbezahlt. Dieses System ist eine Ausprägung des Absolutismus, das sogar den Anspruch auf Unsterblichkeit geradezu im Sinne einer Steuer für sich monopolisiert und damit die absoluten Fürsten allgegenwärtig macht.

Gueffiers Neffe erreicht, daß der Onkel kurz vor seinem Tod 1660 das Testament ändert und ihm die Hälfte der Nachlaß-Summe vermacht, obwohl ihm damit sicher bewußt ist, daß sein Denkmal und damit sein Nachruhm gefährdet werden.

Denn: die übriggebliebenen 10.000 Scudi sind zu wenig, um eine Treppe zu bauen. Sie werden in einer Art Sperrkonto (moltiplico) auf die Bank gelegt, um sich durch Zinsen zu vermehren.

Man erfährt in keiner Quelle, wieviel arme Leute sich für die nicht geringen Zinsen krumm legen müssen.

Unabhängig von Gueffier schreibt 1660 der Premierminister des französichen Königs Ludwig XIV., der Kardinal Mazarin, an seinen römischen Beauftragten, den Geistlichen Elpidio Benedetti, er solle für 80.000 Scudi (!!) einen Wettbewerb unter den besten römischen Künstlern ausschreiben, um eine prächtige Treppe am Abhang unter der französischen Kirche anzulegen.

Dies geschieht acht Monate vor Eröffnung des Gueffier-Testaments nach seinem Tod am 30. Juni 1661.

Die Differenz zwischen den 20.000 Scudi von Gueffier und den 80.000 des Kardinals Mazarin signalisiert, was für ein riesiges Projekt nun dem französischen Hof vorschwebt.

Die prächtige Treppe soll bekrönt werden von einem Reiterdenkmal des französischen Königs.

Das Projekt soll also eine künstlerisch-repräsentative Verherrlichung des Sonnenkönigs in Rom werden.

Es wird berichtet, daß mehrere Entwürfe eingehen:
- von Carlo Rainaldi,
- von Francois d'Orbais (1634-1679), einem Schüler von Le Vau,
- sowie von fünf namentlich nicht genannten Architekten.

1660 berichtet der Abt Elpidio Benedetti, daß Francois d'Orbais von Le Vau nach Rom geschickt wurde, wo er eine sehr schöne und vornehme Zeichnung gemacht habe. Eine weitere Zeichnung stammt von einem unbekannten Autor.

In beiden stehen ganz oben über der Treppe die Kirche, in der Mitte der Treppe das Reiterstandbild des Königs und unten die Symbole Mazarins, der sich hier natürlich auch ein Denkmal setzen möchte.

Lotz, der die Treppenanlage in ausgezeichneter Weise unter dem **Gesichtspunkt „Mittel der Diplomatie"** untersucht, hat darauf hingewiesen, daß das Reiterdenkmal auf dem Pincio-Hügel, d.h. auf der Spanischen Treppe, mit dem antiken römischen Reiterdenkmal des Kaisers Marc Aurel konkurrieren soll.

Die Reiterstatue ist ein Symbol kaiserlicher Herrschaft. Als Reiter lassen sich in der Antike der römische Kaiser Marc Aurel darstellen, in der Spätantike König Theoderich in Ravenna, im Frühmittelalter Kaiser Karl der Große, mächtige Söldnerführer und Herrscher in Venedig, Padua und anderswo.

Der König soll als Rex Christianissimus, als allerchristlichster König, dargestellt werden.

Welch eine Vorstellung vom Christentum!

In einem weiteren Entwurf für die Treppenanlage wird ein umfangreiches politisches Programm aufgestellt.[51]

Die Treppe soll ikonografisch detailliert inszeniert werden – jeder Teil erhält bestimmte Bedeutungen, die sich zu einer Folge reihen.[52]

Die französischen Diplomaten wollen auf den Balustraden eine Anzahl von **Personen der französischen Geschichte als Statuen** aufstellen lassen – wie es später auch De Sanctis in seinem Entwurf vorsieht. (Sie werden nicht aufgestellt.[53])

Der französische Premierminister Kardinal Mazarin bestimmt ausdrücklich, daß zum Wettbewerb auch der römische Architekt und Bildhauer Gianlorenzo Bernini heranzuziehen sei. **Dieser will die Kirchenfassade durch Seitenflügel so verlängern, daß dadurch ein breiter schloßartiger Prospekt auf der Höhe entsteht.**[54]

1660 beurteilt Mazarin die Entwürfe:

- Einer sagt ihm wegen seiner **Bequemlichkeit** (commodità) und wegen seiner **Preisgünstigkeit** (sparmio),
- der andere wegen seiner **Großmächtigkeit** (maestà) und seiner **Erhabenheit** (decoro) zu.

Der Entwurf von d'Orbais wird vom Abbé Benedetti 1660 als ziemlich **schön**, **vornehm** und **großartig** beurteilt (assai bello, nobile e magnifico), aber auch als **teuer** und **unpraktisch**[55].

Zwei fünfgeschossige, turmhaft steile Seitenbauten am Fuß der Treppe sollen durch die Treppenmauern zu einem riesigen Prospekt zusammengeschlossen werden. Er wird von der Kirchenfassade bekrönt.

Die Szenerie wird lediglich zur Entwicklung von Schauwerten benutzt.

Mazarins Interesse richtet sich ausschließlich darauf, mit der Treppe eine Szenerie zu schaffen, auf der die Reiterstatue des französischen Königs aufgestellt werden kann; der Ruhm des Sonnenkönigs soll anschaulich dargestellt werden.

Eigentümlicherweise entscheidet Mazarin nicht über den Auftrag. Er schreibt: Der Papst und Experten in Rom sollen dies tun.

Der französische Ministerpräsident weist Benedetti an, die Entwürfe dem Papst zu zeigen: „Man wird annehmen können, daß seine Heiligkeit sich über die Statue des Königs und die Stelle, an der sie stehen soll, Gedanken macht und daß daraus keinerlei Schwierigkeit erwächst".[57]

Offensichtlich ist das politische Spiel von vornherein so delikat, daß Bernini in Alternativfassungen den politischen Symbolen unterschiedliche Orte zuweist.[58]

Projekt für die Treppenanlage (François d'Orbais, 1660)



Die Rolle, die Bernini spielt, ist bezeichnend: durch und durch opportunistisch, ist es ihm egal, für wen er entwirft.[59]

Allerdings hat auch Bernini Pech. Seine in der französischen Akademie in Rom 1684 hergestellte Reiterstatue Ludwig XIV. mißfällt dem König. Sie wird umgearbeitet zu einer Figur der antiken Mythologie („Marcus Curtius in den Flammen“) und entlegen im Versailler Schloßpark aufgestellt – das ist ziemlich ärgerlich für einen so exponierten Künstler wie Bernini.

Wie entscheidet sich der Papst? Als Territorialherr ist er aus politischen Gründen nicht an einer derart aufgeblasenen Machtdemonstration des französischen absolutistischen Königtums interessiert – er winkt ab.

„Kein Papst hätte dieses Schaustück französischer Gloire (Ruhm) auf römischem Boden dulden können, am wenigsten Alexander VII., dessen zwölfjährige Regierung von protokollarischen und politischen Differenzen zwischen Rom und Paris vergällt war“ (Wolfgang Lotz).[60]



Projektentwurf von Ginalorenzo Bernini (um 1600; Kopie)

Offensichtlich verliert der französische Premierminister daraufhin jegliches Interesse an der Treppenanlage.

Kurz vor seinem Tod (er stirbt am 9. März 1661) schreibt er seinem römischen Beauftragten, die Sache sei erledigt.

Der Fall ist ein Beweis dafür, daß allein der Gesichtspunkt der Statusdarstellung die Kunstform völlig eingeschränkt und eindimensional bestimmen sollte: da das Ritual der Statusdarstellung in dieser Form nicht realisierbar ist, verzichtet Mazarin auf das gesamte Projekt.

Nach Mazarins Tod wird die Planung einer Treppenanlage von den römischen Franzosen des Klosters aus weiter verfolgt: der Abbé Benedetti bietet zur Aufstockung der Stiftung Gueffiers 1672 sogar den Verkauf seiner eigenen Villa an. Auch der französische Botschafter verfolgt das Projekt weiter.

Die römischen Franzosen empfehlen Berninis Planung.

Sie sei „gleichermaßen ausgezeichnet in Rom als Zeichen der Herrschaft seiner Majestät wie der Nation" (également éclatant dans Rome pour le règne de Votre Majesté et pour la Nation).[61]

1723 wird die Treppe dann gebaut. Wie es im einzelnen dazu kommt, wird später dargestellt. Unter dem Gesichtspunkt dieses Kapitels soll uns hier nur interessieren, wie weit die heutige Treppe ein politisches Dokument ist.

- **Papst Benedikt XIII. (1724-1730) und König Ludwig XV. (1715-1774) lassen einen Kompromiß aushandeln: beider Namen erscheinen gleichberechtigt auf der Inschriftentafel.**
- Damit ist jedoch die Dimension des politischen Dokuments keineswegs zulänglich beschrieben. Wie später noch im einzelnen ausgeführt wird, **unterbleibt die ursprünglich beabsichtigte grandiose Selbstdarstellung des französischen Königtums, also die ausgeprägte Darstellung der Herrschaft.**
- **Daraus darf man nun nicht schlußfolgern, daß die Treppe ein Dokument einer unpolitischen oder nur noch wenig politischen Einstellung ist. Wir werden später noch sehen, daß sie sogar ein ausgesprochen politisches Dokument ist – aber nicht im Sinne der obrigkeitlichen Machtdarstellung, sondern im Sinne der Möglichkeit zur öffentlichen Aneignung.**

Dieser Bereich der politischen Dimension erschließt sich allerdings nur, wenn die politische Dimension nicht reduziert wird auf die sichtbare Darstellung der Obrigkeit und ihre spezifischen Verkehrsformen, der Diplomatie.

Wie wir gesehen haben, verliert der französische Ministerpräsident Mazarin 1660 das Interesse am Treppenprojekt, doch verfolgen der französische Botschafter und die Franzosen im Kloster es weiter.

Auch Papst Innozenz XI. (1676-1689) ist daran interessiert. 1680 stundet (!) die päpstliche Kanzlei dem Kloster einen Geldbetrag, damit es mit diesen Mitteln das Gelände und die Häuser in der unteren Zone des Hanges aufkauft.

Wie groß das Interesse des Papstes ist, zeigt die Tatsache, daß er das Projekt fördert, obwohl (!) er gleichzeitig die Finanzen des Kirchenstaates reorganisiert und mit dem französischen König Ludwig XIV. erbitterte Auseinandersetzungen führt.[62]

Welches Interesse die Päpste haben, zeigt weiterhin die Tatsache, daß sie ökonomischen Druck auf das Kloster ausüben.

1717 läßt Papst Clemens XI. (1700-1721) zum letzten Mal das Sperrkonto der Stiftung genehmigen: er läßt ankündigen, daß er eine weitere Verlängerung nicht mehr gestatten werde. Dies heißt: ökonomischer Zwang, damit endlich gebaut wird.

Der Papst beauftragt den Titularbischof der Kirche, den Kardinal Giuseppe Emmanuele de la Tremouille, einen Bericht über die Finanzierung der Treppe zu geben. Er solle nunmehr Entwürfe anfertigen lassen. Im Oktober wird daraufhin ein Wettbewerb ausgeschrieben.[63]

Die Stiftung von Gueffier vermehrt sich durch die Zinsen auf dem Sperrkonto so, daß 1720 50.000 Scudi für den Bau der Treppe zur Verfügung stehen. Die Verzinsung ist also sehr hoch.

Nun entsteht ein Streit darüber, wer die Treppe entwerfen dürfe. Ausgangspunkt ist die Eigentumsfrage: die päpstliche Straßenbaubehörde (maestri della strada) beansprucht, den Architekten zu stellen, da die Treppenanlage ein öffentlicher Verkehrsweg sei.

Offensichtlich wird die Bauaufgabe prestigemäßig hoch eingeschätzt.

Die Straßenbaubehörde versucht aber, ihren eigenen Baumeister, Alessandro Specchi, durchzusetzen. Das Kloster schlägt seinen Hausarchitekten Francesco de Sanctis vor. Es schickt deshalb den französischen Botschafter mehrfach zum Papst Innozenz XIII. (1721-1724).

Es folgen umfangreiche Verhandlungen auf diplomatischer Ebene zwischen den französischen Kardinälen de Polignac und de Tencin von der französischen Botschaft und der Vaticanischen Bürokratie unter Papst Innozenz XIII.

Der von der päpstlichen Straßenbaubehörde vorgeschlagene Architekt Alessandro Specchi (1668-1729) arbeitete zunächst beim römischen Architekten Carlo Fontana (1634-1714). 1721 wird er Architekt und Vermessungsingenieur der Bauhütte von St. Peter und der Straßenbaubehörde.

Er entwirft und leitet 1703 bis 1711 den Bau des Ripetta-Hafens am Tiber.

Specchis Entwürfe für die Spanische Treppe liegen 1723 einer Kardinalskongregation vor.[64]

Der Maggiordomo des Papstes empfiehlt sie. Die Franzosen sagen jedoch: „Schlechter Geschmack!" („d'un mechant gout");[65] Specchi sei ein „schlechter Arbeiter" („mechant ouvrier")[66] – offensichtlich sind dies Zweckbehauptungen, um ihren eigenen Architekten durchzusetzen.

Der vom Kloster vorgeschlagene Architekt Francesco de Sanctis ist wenig bekannt. Er wurde 1693 geboren und stirbt 1740 mit 47 Jahren. Als knapp 25jähriger entwirft er die ersten Pläne für die Treppe.

In Neapel baut er eine Kirche, in Rom die Fassade der Kirche Trinità dei Pellegrini am Ponte Sisto.[67]

Zwei Jahre streiten sich die Franzosen und die päpstliche Verwaltung über die Architektenfrage.

Schließlich gibt der Papst nach.

Er akzeptiert den Entwurf von Francesco de Sanctis und überläßt dem Kloster die Bauausführung.

Am 19. Oktober 1723 geht der vom Papst gebilligte und überarbeitete Entwurfsplan von De Sanctis an den französischen König in Versailles.

Im September 1723 werden bereits die Fundamente gelegt, ohne daß der Architekt formell endgültig feststeht.

Aus einem Begleitschreiben des Abbé de Tencin zum Entwurf an den französischen König geht hervor, daß De Sanctis seine beiden ersten Entwürfe erheblich umarbeitet – nach weiteren „besseren Beobachtungen" und Anregungen des Papstes.[68]

Im Spätherbst des Jahres 1721 wird der Grundstein für die Treppe gelegt. Nach fünf Jahren werden 1726 die Arbeiten beendet.

Im Vollendungsjahr der Treppe haben die Baukosten den Stand von 52.765 Scudi erreicht.[69]

Noch einmal versuchen die Franzosen mit dem Bau der Treppe, die Darstellung der Macht und Überlegenheit des französischen Königtums zu inszenieren – auf dem Umweg über Nationalheilige, die mit dem Königtum eng verbunden sind.

Auf den Balustraden der Treppenanlage sollen zehn Statuen aufgestellt werden – alles französische Heilige: St. Felix, Papst Adrien I., St. Clotilde, St. Louis, St. François de Paule, St. Denys, St. Remy, St. Hilaire und St. Martin.[70]

Diese französische Selbstdarstellung soll sich aber noch weiter fortsetzen: der Abbe Tencin und der Akademiedirektor Poerson begründen die Auftragsvergabe an französische Künstler damit, daß sie besser als die italienischen seien.[71]

Die Ausführung der in der französischen Akademie angefertigen Modelle unterbleibt – offensichtlich auf politischen Druck hin.

Der diplomatische Streit über die Treppe hat nicht nur die Front zwischen Franzosen und römischen Päpsten, sondern noch eine weitere: die spanische Botschaft erhebt den Anspruch auf das Gelände, es sei ihr Bereich, sie sei dort für die Polizeigewalt zuständig.

1726 vertreibt die Palastwache, die aus spanischen Soldaten besteht, Leute von der Treppe. Der Kardinal von Polignac beschwert sich beim spanischen Botschafter darüber, vor allem über die Mißhandlungen, die bei diesem Polizeieinsatz durch die Soldaten ausgeübt werden.

Die Franzosen ziehen jedoch den Kürzeren, denn die Spanier können nachweisen, daß ihnen die Protektion über das Gelände zusteht.[72]

Bezeichnend ist, daß dem römischen Volk in diesem Stadtquartier der Streit zwischen Franzosen, Papst und Spanier völlig egal ist. Sie nennen die Treppe im Anschluß an den Spanischen Platz die Spanische Treppe.

Die ganze Diplomatie geht also über die Köpfe des Volkes hinweg. Sie stellt eine Dimension dar, die außerhalb der Interessen der Bevölkerung liegt. Diese Differenz im Gedächtnis zu behalten und weiter zu untersuchen ist wichtig. Im Folgenden gehen wir darauf näher ein.

Ein weiteres Mal tritt der Gesichtspunkt der Macht in Erscheinung – nun in einer ganz anderen Weise.

De Sanctis' Entwurfszeichnung wird von Girolamo Rossi zu einem Stich umgearbeitet, der vervielfältigt wird.[73]

Er besitzt eine ausführliche Widmung an den französischen König Ludwig XV. Solche Veduten werden in der Aristokratie häufig als Geschenkartikel benutzt. Verleger und Zeichner des Stichs arbeiten offensichtlich für den Markt dieser Zielgruppe.

Auch der Nationalismus ließ die Spanische Treppe nicht aus.

Ferrari versuchte 1965 in einer Veröffentlichung zu beweisen, daß die Eigentumsrechte an der Spanischen Treppe nicht den Wohltätigkeitseinrichtungen der Franzosen gehören, sondern der Stadt Rom.[74] Lange Zeit war unsicher, wer eigentlich für Pflege und Erhaltung der Treppe verantwortlich ist: die Stadt Rom oder die Pii Stabilimenti Francesi.[75]

Heute ist diese Frage zugunsten der Soprintendenza dei Monumenti . . . der Stadt Rom entschieden.

Die Vorbilder der Spanischen Treppe: Bauten der Arbeitswelt Die Gestaltungsprinzipien von Treppen in Hafenanlagen

An dieser Stelle können wir keine Untersuchung von weiteren römischen Treppenanlagen leisten.

Der Hinweis mag genügen, daß die repräsentativen Treppen, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden, keines der wichtigen Merkmale der Spanischen Treppe zeigen, die im Folgenden untersucht werden.

Im wesentlichen sind sie völlig gerade und haben nur wenige Podeste. D'Onofrio bezeichnet sie als „Himmelsleitern" („scale celeste").[76]

Wir untersuchen nun einige Treppenanlagen, die offensichtlich in wichtigen Zügen Einfluß auf die Gestaltung der Spanischen Treppe haben: sie befinden sich in Häfen am Tiber.

Auf den Zusammenhang zwischen der Treppe am Ripetta-Hafen und der Spanischen Treppe weist bereits 1924 Eberhard Hempel hin. Weiterhin hat Ciucci darauf hingewiesen, daß der Ripetta-Hafen und die Spanische Treppe Vorbilder für neue soziale Nutzungen des Raumes waren, wie sie später z.B. in der Neugestaltung der Piazza del Popolo erschienen.[77]

Am östlichen Tiberufer gibt es mehrere Häfen:

- den Porto della Legna di Lavoro (Hafen für Brennholz, vor der Stadtmauer);
- den Porto della Legna an der Strada di Ripetta
- und ebenfalls dort den Porto di Ripetta, den Ripetta-Hafen.

Die beiden erstgenannten Häfen sind 1748[78] weitgehend in nicht ausgebautem Zustand. Die Schiffe legen am natürlichen Ufer an. Nur der Ripetta-Hafen ist ausgebaut.

Der Porto della Legna besitzt zwei kleine Treppenanlagen. Sie zeigen vorzüglich das **funktionelle Prinzip der Hafenarbeit:**

- **Anlegeplätze nebeneinander;**
- **soviel wie möglich Transportwege vom Ufer zur Straße, d.h. Dezentralisierung der Transportwege.**

Auch der Zollhafen, der Porto di Dogana di Ripa Grande, am südlichen Ende der Stadt besitzt mehrere Treppen. Dieses Prinzip vieler Transportwege wird im 19. Jahrhundert in mechanisierter Weise weitergeführt: jeder kennt die Vielzahl der nebeneinander aufgereihten Kräne in den Häfen Europas.

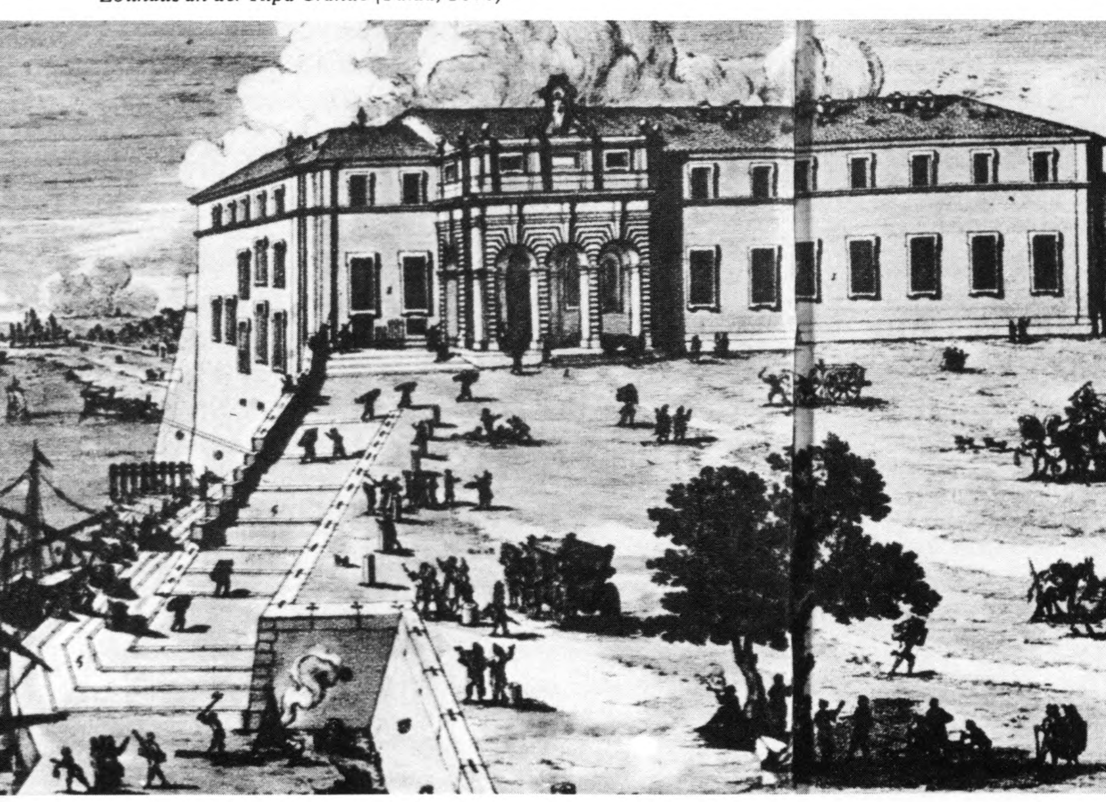
Eine Zeichnung des Tiber-Hafens der Dogana di Ripa Grande in Rom (Zollhafen) zeigt, wie sieben Männer in unregelmäßigen Abständen Säcke schleppen: vom Schiff über 11 Treppen zu einem Pferdekarren auf dem Platz. Die Treppenstufen sind sehr niedrig; vor allem: sie sind lang – wie Podeste. Sie scheinen Gefälle zu haben: wie eine Rampe – offensichtlich um die Arbeit zu erleichtern. Man sieht auf dem Bild eine Vielzahl an Tätigkeiten – u.a. wird am Ufer Holz gehackt und ein Feuer gemacht.[79]

Um die Arbeit zu erleichtern, wird die Treppenanlage also so praktisch wie möglich gebaut. Dies ist eine frühe Phase der Rationalisierung der menschlichen Arbeit. Im 18. Jahrhundert wird sie sich im Norden Europas außerordentlich weiterentwickeln.

Die Lasten werden vom Schiff zum Pferdekarren oder umgekehrt transportiert – ausschließlich durch menschliche Arbeitskraft. Wie heute noch in orientalischen Städten nehmen Lastträger die Säcke oder Gegenstände auf den Rücken.

Seitlich an der Treppe finden wir Treppenwangen, die als große Blöcke gestaltet sind. Diese blockartigen Treppenwangen sind in Hafenanlagen verbreitet: sie bieten für die Lastenträger auf der Treppe Abstellmöglichkeiten für die Lasten um zu verschnaufen. Und sie bilden zugleich Sitzmög-

Zollhaus an der Ripa Grande (Falda, 1670)



lichkeiten für Leute, die warten oder nichts tun.

Direkten Einfluß auf die Gestaltung der Spanischen Treppe hat die Treppenanlage des Ripetta-Hafens am Tiber. Sie wurde bereits im 18. Jahrhundert als „bequem" bezeichnet und mit einem Theater verglichen.[80]

Die treppenartige Anlage des Ripetta-Hafens am Tiber-Ufer besitzt eine Anzahl von Gestaltungsmerkmalen, die später auch in die spanische Treppe eingehen.[81] Sie werden im Folgenden kurz untersucht.

Wie die Hafenanlage aussah, ist in mehreren alten Bildern überliefert.

Der Architekt der Anlage, Alessandro Specchi, und der Bauherr, die päpstliche Behörde, waren offensichtlich auf ihr Werk so stolz, daß sie einen prächtigen Stich anfertigten, der eine sehr detaillierte Anschauung vom Leben im Hafen gibt.[82] Er zeigt eine Vielzahl von Schiffen, die mit dem Kiel am Kai liegen, Lastträger und Leute mit verschiedenen Tätigkeiten.

Specchi zeichnet in diesem Stich auch, wie das Ufer vor dem Neubau des Hafens aussah[83]: es war eine Folge von rohen, ungestalteten Erdhügeln.

Was bedeutet die Tatsache, daß er beide Ansichten in einem Blatt zeichnet? **Offensichtlich wird der Neubau als eine erhebliche Verbesserung begrüßt.**

Der Zeichner bringt im selben Bild einen Grundriß des Hafens und eine Ansicht: quer über den Platz blickt man auf den Tiber und sein anderes Ufer mit dem Vatikan.

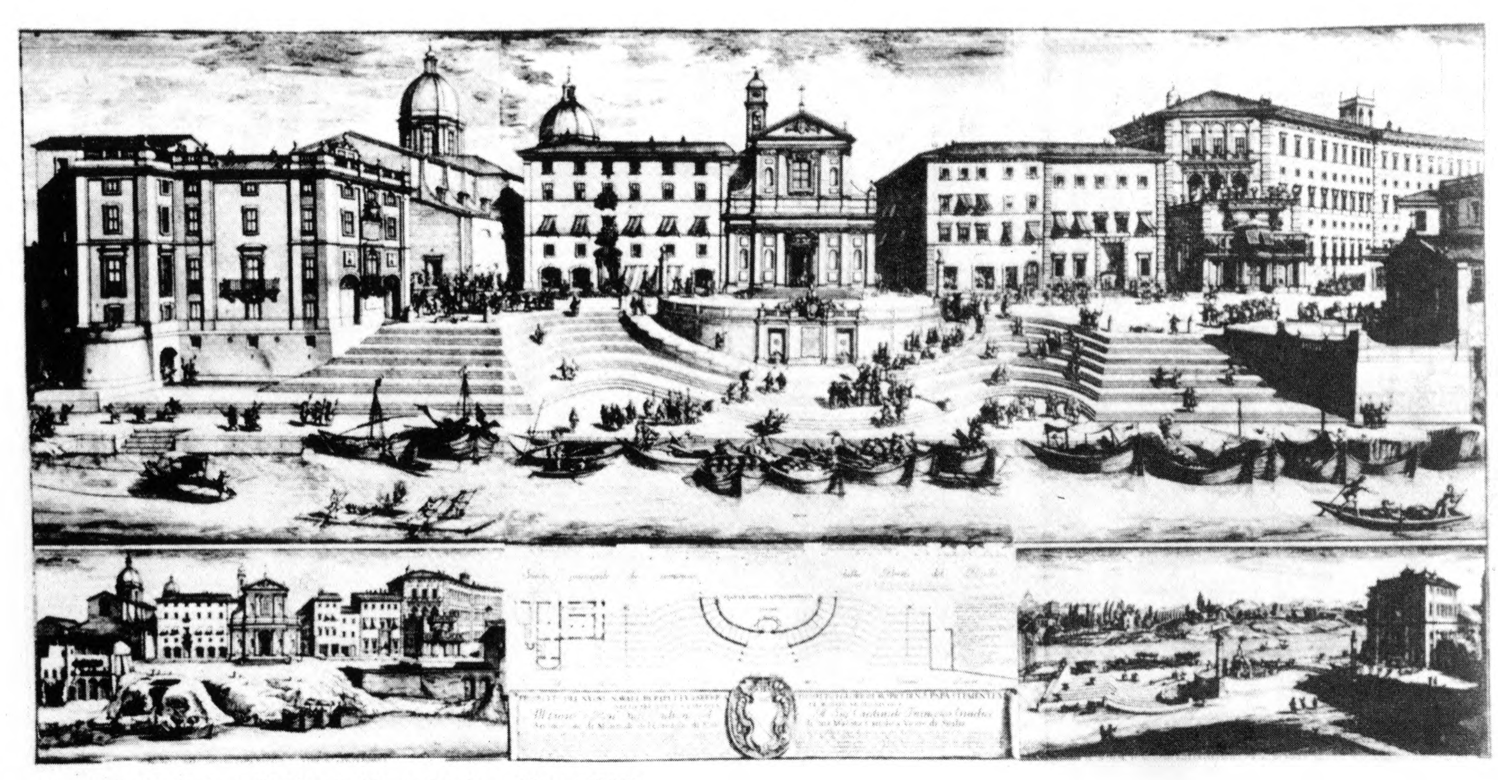
Solche Stiche werden in ihrer Zeit meist angefertigt, um als Geschenk zu dienen.

Das weist darauf hin, daß die Hafenanlage in ihrer Entstehungszeit als Bauwerk geschätzt wird, also ein gewisses **Prestige** hat.

Portoghesi veröffentlicht ein Gemälde, das ebenfalls sehr anschaulich das Leben im Hafen zeigt.[84] Man sieht auf dem westlichen Tiber-Ufer, wie drei Männer eine harte Arbeit tun: sie ziehen auf dem Treidelpfad an einer langen Leine ein großes Boot gegen die Strömung flußaufwärts.

Im gegenüberliegenden Ripetta-Hafen rollt eine Gruppe von Männern große Ballen nach oben. Die Gestaltung der Treppenanlage kommt ihnen entgegen: nach drei Stufen folgt stets ein breites Podest. Auf der Treppe vor der halbrunden Plattform werden Weinfässer nach oben gerollt. Man sieht einzelne Lastträger.

Auf den Podesten werden große Weinfässer abgestellt. Jemand holt Wasser am Brunnen, der sich am Fuß der halbrunden Plattform befindet. Eine Gruppe von Schiffern unterhält sich mit Männern in vornehmer Kleidung, wohl Kaufleuten. Mehrere Geistliche laufen auf der Treppe herum. Was



Ripetta-Hafen in Rom (Stich von Alessandro Specchi, um 1705)



Ripetta-Hafen (Gemälde, 18. Jahrhundert)

tun sie hier? Sind sie ein Hinweis darauf, daß die Leute gern zur Hafenanlage kommen – etwa, weil es hier viel zum Gucken gibt? Erklärt dies etwa auch, warum viele Leute auf den Stufen und auf den Treppenblöcken sitzen? Warum oben auf der halbrunden Plattform sich Leute über das Geländer beugen und zuschauen, was unten passiert? Oben auf der Straße herrscht lebhafter Verkehr; Pferdewagen, Personenkutschen und Fußgänger. Die Benutzung von Straße und Treppenanlage gehen nahtlos ineinander über.

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) zeichnet den Hafen.[85]

M. Vasi bildet – ohne Autorenangabe – einen Stich (E. 18. Jh.?) ab, der ebenfalls das Leben auf der Treppenanlage des Ripetta-Hafens zeigt.[86] Paul Marie Letarouilly (1795-1855) druckt 1840/57 einen Grundriß der Anlage.[86a]

Kurz vor seiner Zerstörung (1873) fertigt der römische Maler Ettore Roesler Franz (1845-1907) ein Bild des Ripetta-Hafens an, das in sehr genauer Weise viele wichtige Details zeigt.[87]

D'Onofrio veröffentlicht drei frühe Fotos von der Hafenanlage.[88]

Wie am Hafen der Dogana werden die besonderen Gestaltungsmerkmale des Ripetta-Hafens aus der spezifischen Arbeitssituation der Menschen und aus ihrem daraus folgenden Verhalten entwickelt.

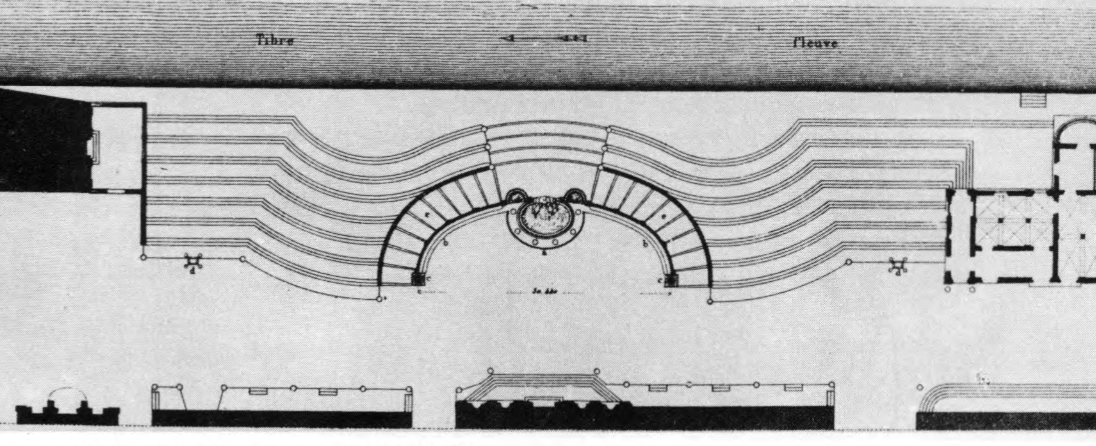
Der Ripetta-Hafen wird gebaut für Schiffe aus den Provinzen Umbrien und Sabina, die stromabwärts Holzkohle, Brennholz und Wein bringen.

Nördlich neben dem Hafen liegt das Gebäude der Dogana d.h. der Zoll- und Hafenverwaltung.[89]

Die folgenden praktischen Arbeitsabläufe diktieren die Gestaltung der Hafenanlage:

1. **Der Transport von den am Ufer hintereinander anlegenden Schiffen zu dem oben auf der Straße wartenden Wagen erfolgt durch Träger. Die Bewegungsabläufe sind vielfältig und besitzen damit auch relative Individualität. Sie erfordern eine Treppenanlage, die sich am Ufer entlangzieht.**

   An die Stelle einer schlauchförmigen längsgerichteten Treppe tritt eine ganz andere Art von Treppe: eine breite, stufenweise Vermittlung von einer Ebene in eine andere. Dieser spezifischen Art der Höhenüberwindung dient nicht die herkömmliche Treppe als Vorbild, sondern eher das Sportstadion (vgl. das Colosseaum und andere Amphitheater)[90] sowie der Zuschauerbereich des Theaters. Sportstadien und Theater vermitteln in ganzer Breite von einer Ebene in eine andere. Dies steht völlig im Gegensatz zu den ersten Entwürfen zur Spanischen Treppe, die für den unteren Bereich die steilste Gestaltung vorsahen; dort sollte der größte Teil des Höhenunterschiedes im ersten Teil der Treppe so schnell wie



Ripetta-Hafen (Paul Letarouilly; 1840/57)

möglich überwunden werden – offensichtlich aus physiologischen Gründen.

2. **In dieser Phase des Warentransports um 1703 besteht die menschliche Arbeitstätigkeit im wesentlichen darin, daß Tagelöhner einzeln oder in kleine Gruppen beschäftigt werden. Es gibt ein Spektrum an unterschiedlichen Tätigkeiten: vom Schleppen über das Ausruhen, Umfüllen von Gütern in andere Behälter, Reparaturen, stundenweisem Lagern bis hin zum Warten und Beobachten. Die Handlungen der Leute sind in dieser Phase des Warentransportes noch nicht auf einen bestimmten, für alle verbindlichen Ablauf hin kanalisiert, wie es die Manufaktur und die Fabrik organisieren. Diese Phase der Arbeitsorganisation ist noch vorindustriell.**
   Diese Dezentralisation der menschlichen Arbeit drückt sich architektonisch darin aus, daß die Treppentribünen mehrfach unterteilt sind, d.h. daß unterschiedliche Szenerie entsteht bzw. entstehen kann.
   Hinzu kommt vor allem, daß sie den Benutzern Zeit für weitere, selbstbestimmte Tätigkeiten läßt: zum Herumstehen, mit anderen sich unterhalten, Zuschauen u.a.
3. Die Dezentralisation wird dadurch weiterhin intensiviert, daß die Treppen konkave Treppentribünen und Abknickungen besitzen. **Die Treppe ist im Prinzip in Teile zerlegt; sie ist ohne ausgesprochene Verbindungen gestaltet; sie ist kein Kontinuum, wie es in hochbarocker Repräsentationsarchitektur besteht.**
4. **In den Treppenbereichen sind die Treppenwangen zu Blöcken umgewandelt, auf denen man Gegenstände ablegen oder sitzen kann. Damit wird die Benutzbarkeit der Treppenwangen erheblich erhöht. Das heißt: die Gebrauchswerte werden entwickelt.**

5. Nun besitzt die Ripetta-Treppe auch einen Bereich, der auf eine ältere Bautradition verweist: das rund vortretende Mittelstück in der Achse der Kirche San Girolamo degli Schiavoni folgt der autoritativen Repräsentationsarchitektur des 17. Jahrhunderts.
   Es ist aber wichtig zu sehen, daß die Gestaltung der Treppe dieses autoritative Moment relativiert, d.h. erheblich abschwächt.
   Die seitlichen Treppen besitzen weitaus mehr anschauliches Gewicht. Die Empore wirkt dadurch eher wie ein runder Platz in der Straßenebene denn als ein autoritatives Merkzeichen.

Wie kommt es dazu, daß der Ripetta-Hafen dieses Ausmaß an Gestaltung erhält? Diese Frage muß in mehreren Ebenen geklärt werden.

Wahrscheinlich hat die Tatsache, daß am Ripetta-Hafen die Kirche S. Girolamo degli Schiavoni und der Palazzo Borghese mit einer zum Fluß hin gewandten Loggia liegen, Einfluß darauf gehabt, daß die Treppenanlage des Hafens in ihrer Breite ausgestaltet wird.

Die Kirche selbst spielt offensichtlich eine wichtige Rolle, weil sie beim Bau der Hafenanlage einen elipsenförmig zum Ufer hin auskragenden Vorplatz bilden ließ. Die Beziehung zwischen der Kirchenfassade und dieser Ufer-Empore ist offenkundig.

Auf dem Plan von Letarouilly werden vor dem Gelände an der Platzseite in ganzer Breite Bänke gezeichnet. Das heißt: man soll hier mit dem Blick auf die Kirchenfassade sitzen.

Steht der Hafenbau in Beziehung zu einem Programm päpstlicher Repräsentation, zu dem z.B. die Kirchenbauten an der Piazza del Popolo gehören, dem Eingangstor von Rom? Spielt der Tourismus der europäischen Aristokratie bereits eine Rolle?

Die Arbeitssituation am Hafen ist – wie oben beschrieben wurde – vorindustriell.

Die Arbeit geschieht einzeln oder in kleinen Gruppen.

In der ersten, aber fundamentalen Ebene der Gestaltung übersetzt der Architekt Specchi die Funktionen des Arbeitsablaufes in eine Architekturszenerie.

Mit dem Beginn der Frühindustrialisierung hängt offensichtlich aber die Tendenz zusammen, die der Hafenbau zeigt: die Arbeit zu rationalisieren, indem ihr bessere Möglichkeiten gegeben werden.

Diese Rationalisierung besteht aus mehreren Elementen:

- Bessere Transportmöglichkeiten durch die Anlage einer Treppe in ganzer Breite des Hafens.
- Eine Anzahl von Plattformen auf der Treppenanlage bietet die Möglichkeiten, dort verschiedenartige Arbeiten auszuführen.

Diese Plattformen sind durch die Treppen kleinräumig eingeteilt, jeder kann sich seinen Arbeitsbereich aussuchen: **es ist das Prinzip der dezentralisierten vorindustriellen Handwerker-Produktion.**

Die Dezentralisierung gereicht zum Nutzen der Arbeit: Störungen durch andere Tätigkeiten werden dadurch verhindert. Die Dreierfolgen der Stufen wirken unterschwellig als Abschirmungen einzelner Arbeitsplätze voneinander, die sich auf den Podesten befinden.

Diese kleinteilige Aufteilung der Treppenanlage des Ripetta-Hafens – um es noch einmal zu resümieren – stammt aus der neuen Beziehung zwischen Arbeitsablauf und Architektur. Sie bedeutet ein Abrücken von einer zentralistisch organisierten barocken Repräsentationsarchitektur. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Architektur ist die Tatsache, daß unter dem Einfluß frühbürgerlicher industrieller Tendenzen die Arbeit ernst genommen wird. Sie wird damit aufgewertet – dies zeigt sich anschaulich am Aufwand, den die Gestaltung dafür einsetzt.

Wie konnte es dazu kommen, daß diese ausgezeichnete Hafenarchitektur sang- und klanglos abgebrochen wurde?

Warum hat der Ripetta-Hafen so gut wie überhaupt keine Rolle für die Kunstwissenschaft gespielt – abgesehen von einigen Verweisen auf formale Ähnlichkeiten mit der Spanischen Treppe?

Wie sehen antike Hafenanlagen aus?

Wie sehen die Häfen aus, die etwa Claude Lorrain malt?

Der Zusammenhang von Transportmitteln, Benutzung und Wahrnehmung

Die verschiedenen Planungen der Spanischen Treppe zeigen, daß die Möglichkeiten, den Hang zu benutzen, im Laufe der Zeit wechseln.

- Anfang des 17. Jahrhunderts besitzt der Hang eine für Wagen befahrbare Serpentine.
- Eine Planung um 1600 zeigt eine zickzackförmige Treppe, die nur für Fußgänger benutzbar ist.

Der Entwurf von Bernini orientiert sich an der Aristokratie und deren gestiegenen Karossen-Luxus.

Die Quellen und bildlichen Darstellungen des Spanischen Platzes zeigen, daß er ein beliebtes Gelände für die Ausfahrt der Aristokraten mit der Kutsche ist.

Die „Karossen-Promenade" soll offensichtlich erweitert werden: über den Hang zwischen Kirche und Platz.

Die Anlage soll in erster Linie für herrschaftliche Karossen befahrbar gemacht werden – wie eine Auffahrt zu einem absolutistischen Schloß. Eine serpentinenartige Zufahrt wird geplant.

Die spezifisch aristokratische Benutzbarkeit hat die Priorität. Die Fußgänger werden untergeordnet: die Entwurfszeichnung zeigt, daß die Treppenstufen nur beiläufigen Charakter haben.

Bei Bernini wird im Alternativentwurf (an der rechten Seite der Zeichnung) die Auffahrt sogar mit einem Gitter abgeschlossen.

Was bedeutet das Gitter?

Wird gewünscht, daß die Auffahrt exklusiv für herrschaftliche Karossen in Beschlag genommen werden soll?

Auch eine Planung, die Bernardo Castelli (einem Neffen von Borromini) zugeschrieben wird, zeigt Fahrbahnen für die Kutschen.[91]

Auffällig ist, daß während der Entwurfsphase der Treppenanlage Alternativen nebeneinander stehen:

- Die Ausstattung mit einer Fahrbahn (Bernini, 166, Lotz, 1969, Abb. 29, 30, 32 a/b, 33; Specchi, vor 1721, Projekt A, Lotz, 1969, Abb. 37).
- Und auf der anderen Seite die Beschränkung auf die Treppe (Cod. Vat. Lat. 11257 Fol. 149, um 1600, Lotz, 1969, Abb. 26; Francois d'Orbay, 1660, Lotz, 1969, Abb. 27 a/b/c/d; Anonymus, 1660, Berlin, Kunstbibliothek, Lotz, 1969, Abb. 28; Cipriano, Lotz, 1969, Abb. 40; Gaulli, Lotz, 1969, Abb. 41; Anonymus, um 1720, Lotz 1969, Abb. 42).

Bernardo Borromini zeichnet beide Möglichkeiten (Lotz, 1969, Abb. 35), ebenso Alessandro Specchi (vor 1721; Lotz, 1969, Abb. 37,38).

Francesco de Sanctis hingegen legt drei Entwürfe vor, die **alle** lediglich Treppen besitzen.[92]

Die realisierte Spanische Treppe ist nicht mehr befahrbar: damit ist sie nicht mehr hochherrschaftlich, sondern sie wird vollständig den Leuten übergeben, die hier zu Fuß herumlaufen: dem Volk.

Man kann sich nicht vorstellen, daß der Papst hier hinaufgeht.

Die Treppe wird sogar mit steinernen Pfosten (paracavalli) abgeschirmt – gegen die Karossen.[93]

Im Bernini-Entwurf diktiert die Benutzung der Anlage durch das Transportmittel Kutsche auch die großformige Gestaltung, ebenso im Specchi-Entwurf.[94]

Im Gegensatz dazu veranlaßt die Fußgängerbenutzung offensichtlich den Architekten De Sanctis, viele kleinräumige Architektursituationen zu bilden. Das heißt: das Verkehrsmittel beeinflußt die Art der menschlichen Erfahrung. Und diese bestimmt die Art der Gestaltung.

Wir wissen, daß z.B. die langen Alleen der absolutistischen Schlösser von der Kutsche aus genossen wurden – daher konnten sie großformig und mit wenig Details angelegt werden.

Wo aber die Hofgesellschaft zu Fuß hinging, dort entstanden kleinteilige Gartenarchitekturen (bosquette bzw. hameaux).

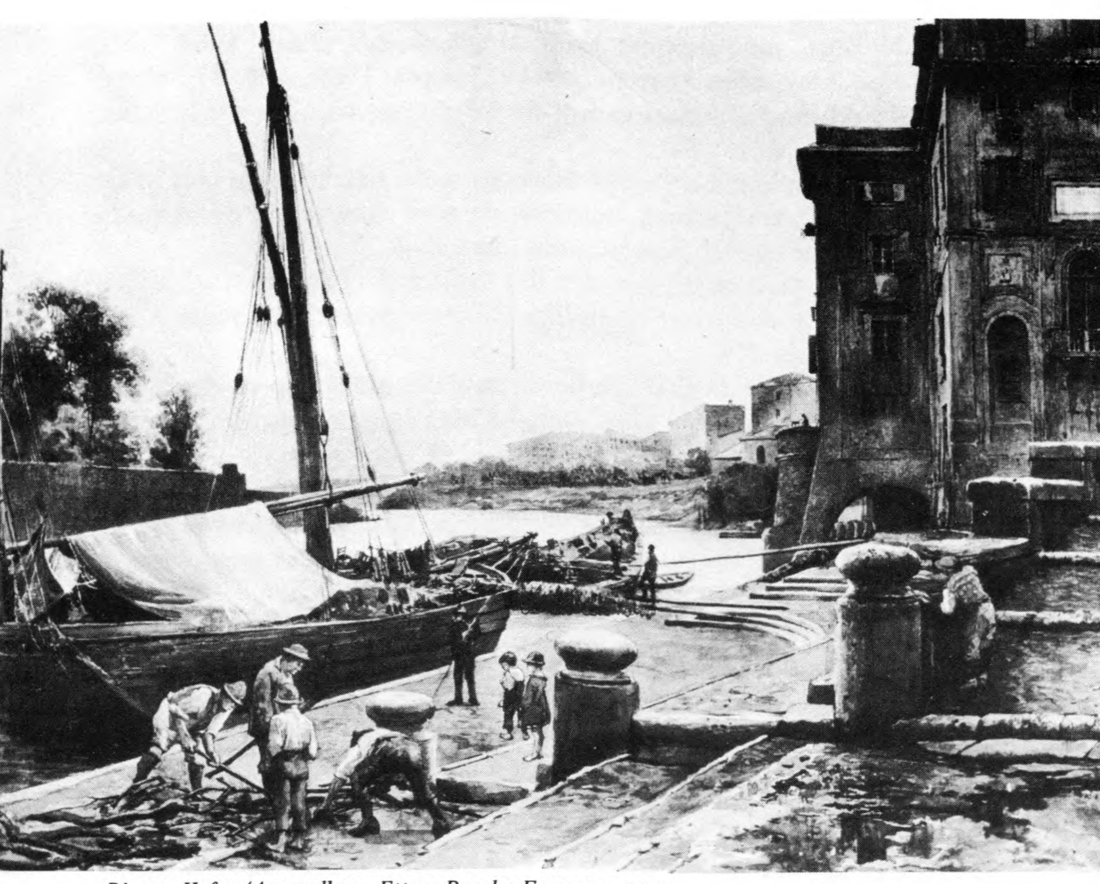
Der sich langsam bewegende Fußgänger hat jedoch das Bedürfnis nach Abwechslung.

Wahrnehmung, Transportmittel und Architekturform bedingen sich also wechselseitig.

Beziehungen zwischen dem Ripetta-Hafen und der Spanischen Treppe

Welche Beziehungen bestehen nun zwischen dem Ripetta-Hafen und der Spanischen Treppe?

1. Weil die Spanische Treppe einen mehrfach größeren Niveau-Unterschied zwischen dem Platz und dem Hügelkamm überwinden muß als der Ripetta-Hafen, hätte es nahe gelegen, der Treppe die übliche steile Ausrichtung nach oben zu geben. Dies geschieht jedoch nicht. Die Treppe wird in zwei Teile zerlegt, so daß sich übereinander zwei querorientierte



Ripetta-Hafen (Aquarell von Ettore Roesler Franz; vor 1873)

Anlagen ergeben – nach dem Vorbild des Ripetta-Hafens.
Die Spanische Treppe besitzt keine steil hinaufführende Vertikale wie frühere römische Treppen, sondern lagert sich breit hin. Sie wirkt wie eine **Tribüne.**

2. Wie am Ripetta-Hafen bildet die Treppe eine Fülle von kleinräumigen Bereichen, die unterschiedliche Ausprägungen besitzen.
   Die Architektur faßt also nichts zusammen, sondern sie wendet ein dazu im Gegensatz stehendes Prinzip an: sie **zerlegt.** Sie bildet eine Unzahl von **selbständigen Szenerien.**
   Der gesamte Treppenverlauf kann von keiner Stelle auf der Treppe übersehen werden.
   Im Gegensatz zu allen früheren Entwurfsprojekten der Treppenanlage werden die Einzelbereiche und damit die einzelnen Benutzer bzw. Benutzergruppen der Treppe nicht mehr einer übergreifenden Macht einer Achse untergeordnet – also nicht mehr absolutistisch dominiert.



22. April 1976, 16.23 Uhr

Die einzelnen Bereiche werden zu Trägern der Architektur – ein antiautoritär erscheinendes Prinzip.[95]

3. Die Dezentralisation der Treppenanlage wird durch ähnliche gestalterische Momente intensiviert wie am Ripetta-Hafen:
   – durch konkave Treppenbereiche
   – und Abknickungen.
4. **Wie am Ripetta-Hafen sind die unteren Treppenwangen zu Blöcken umgewandelt, so daß sie ein größeres Maß an Gebrauchswerten erhalten:** man kann sich auf sie setzen oder Gegenstände auf ihnen ablegen. Daß diese Blöcke ausdrücklich als Sitzgelegenheiten konzipiert wurden, geht aus einem Bericht im Vatikan-Archiv hervor: eine Planung für ein anderes Bauwerk bezieht sich ausdrücklich auf die Sitzplätze der Spanischen Treppe.[96]
5. Ebenso wie am Ripetta-Hafen werden die autoritativen runden Mittelstücke dadurch relativiert, daß sie wie Aussichtsplattformen und vor allem platzartig ausgebildet werden.

Das untere Mittelstück befindet sich zwischen zwei auskragenden konkaven Raumbereichen und wirkt dadurch nicht mehr als Dominante, sondern lediglich als Ausschwingung. Das untere und das obere Mittelstück sind im Vergleich zu vorhergehenden Entwürfen in ihren Detailformen auffallend zurückhaltend instrumentiert: lediglich mit flachen Pilastern statt mit Halbsäulen. Auch die früher geplanten Akzente in Form von Brunnenanlagen mit Skulpturen, die die Achse betonten, sind fortgefallen. Über der oberen Inschriftentafel wurde nicht einmal das 1726 von Girolamo Rossi gezeichnete Wappen angebracht.[97]

Offensichtlich sind Momente der Akzentuierung der Mitte, wie sie z.B. vor der oberen Rundung noch der letzte Entwurf von De Sanctis zeigt (figurale Elemente usw.). **in letzter Stunde vor der Ausführung zurückgenommen** worden.[98]

Die Wegeführung präsentiert die beiden Inschriften überhaupt nicht: man geht seitlich an den Tafeln vorbei. Auch die Kirche wird von der Treppe nicht ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: die Leute gehen an ihr seitlich vorbei. Sie bleibt isoliert.

Wo sich ehemals die Achse konkret und drastisch ausprägte, befinden sich nun zwei Schrifttafeln – also ein Medium, das einen abstrakten Charakter besitzt.[99]

Die Treppenanlagen am Ripetta-Hafen und am Spanischen Platz sind „Theater zur Selbsttätigkeit" („a theatre of activity in itself").[100]

Erwähnt werden soll noch, daß ursprünglich der Ripetta-Hafen und der Spanische Platz miteinander verbunden sind. Von der Achse der Via dei Condotti zweigt dort, wo die Via del Corso einen kleinen Platz bildet (heute Largo Goldoni), in stumpfen Winkel eine Straße ab, die auf den Hafen zuführt (früher Strada del Macello, heute Via Tomacelli). Beide Treppen liegen also am Anfang und am Ende einer Art Achse. Allerdings ist das achsiale Moment relativiert durch eine leichte Abknickung und das Fehlen einer Sichtbeziehung.

Auch an der Spanischen Treppe gibt es ein Boot im Wasser – wie am Ripetta-Hafen.

Im Ripetta-Hafen liegen Schiffe.

Auf dem Spanischen Platz liegt ein altes Schiff in Form eines Brunnens.[101] Die breitgelagerte treppenförmige Tribüne am Ripetta-Hafen wiederholt sich neben dem Barken-Brunnen. Ein Zufall? Ist die Ähnlichkeit der alten Schiffe Veranlassung, daß De Sanctis und seine Auftraggeber vom Vorbild des Ripetta-Hafens lernen und wesentliche Gestaltungszüge übernehmen?

Assoziatives Denken spielt im Architekturbereich häufig eine wichtige Rolle. Auch hier?



n Rom (Nolli, 1748)

Die Frage läßt sich niemals klären, sollte aber als Möglichkeit im Bewußtsein bleiben.[102]

Im 19. Jahrhundert intensiviert die Legende vom gesunkenen Tiber-Boot, das im Barken-Brunnen dargestellt sein soll, die Beziehung zwischen dem Tiber-Hafen und dem Spanischen Platz.

Die Eisenbahn macht den Ripetta-Hafen unwirtschaftlich. Daher fällt er der Tiber-Regulierung 1873 zum Opfer und wird zerstört. Dadurch entfällt die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen den beiden Anlagen konkret zu erleben.

Warum müssen wir uns die historische Dimension, d.h. die Entstehungsgeschichte der Treppe aneignen, um die Gegenwart der Anlage erschließen zu können?

Erst die historische Analyse kann den Nachweis dafür führen, daß die Gebrauchswerte von Anfang an für die Anlage der Spanischen Treppe die wichtigste Rolle spielen.

Die Gebrauchswerte werden – wie wir sehen – aus der Arbeitswelt abgeleitet. Dies ist ein erster Schritt auf dem Wege zur Frühindustrie, die zeitgleich in England einsetzt.

Die Gebrauchswerte können sich auf der Spanischen Treppe jedoch noch im Sinne der vorindustriellen Vielfalt des Arbeitslebens d.h. ähnlich wie das Leben der vielen Kleinhandwerker in den römischen Gassen entfalten.

Fortschritt ist hier das Resultat des Griffes nach unten: das Aufnehmen von Werten der sogenannten Unterschichten.

Architektur »von unten«

Wie kommt es dazu, daß der Hafen als eine Architektur, die außerhalb der „gehobenen Sphäre“ liegt, für die Spanische Treppe vorbildlich wird?

Auch dies geschieht wohl unter frühindustriellem Einfluß: erst jetzt kann eine Architektur der Arbeit die Schwelle der Wertschätzung überschreiten, die ihr Weiterwirken ermöglicht.

Hans Sedlmayer hat für die Spätantike darauf hingewiesen, daß in dieser Zeit erheblicher ökonomischer und politischer Veränderungen die sogenannte niedere Architektur eine Aufwertung erfährt und damit Einfluß gewinnt.[103]

Ähnliches liegt offensichtlich auch der Spanischen Treppe zugrunde.

Nun muß man fragen, warum gerade Alessandro Specchi, der Architekt des Ripetta-Hafens, in seinen Entwürfen für die Spanische Treppe weit

hinter den Möglichkeiten der Hafen-Architektur zurückbleibt. Offensichtlich schätzt er die Bauaufgabe anders ein als Francesco de Sanctis. Er verpflichtet sich der feudalen Repräsentationsebene. Der Architekt des Klosters hat offensichtlich weder Interesse noch Fähigkeiten, diese Ebene mit entspechendem Anspruch zu gestalten. Er ist wahrscheinlich unbelasteter in der Lage, eine Unterströmung der Geschichte aufzunehmen, die später dominant wird.

Die Tatsache, daß Francesco de Sanctis angesichts der Zurückhaltung von Specchi dennoch Specchis Ripetta-Hafen intensiv verarbeitet, spricht jedoch für seine Fähigkeit weiterzuentwickeln.

De Sanctis macht in der Ebene der hohen Architektur jeden Kompromiß – weil ihn diese Ebene kaum interessiert.

Die Ebene darunter bewältigt er auf seine Weise.

De Sanctis hat offensichtlich die Benutzung des Ripetta-Hafens vor Augen. Am Porto di Ripetta kann er sehen, wie eine solche Architektur funktioniert: was die Leute darauf tun.

Die Auseinandersetzungen zwischen Kaiser und Papst über den Vorrang des Prestiges in dieser Architektur haben sicher dazu beigetragen, daß sich schlußendlich die Darstellung der Macht auf einen wenig ausgeprägten Nenner relativieren. Als alleinige Erklärung reicht allerdings diese Tatsache nicht aus.

An der Spanischen Treppe dokumentiert sich anschaulich der Verfall der feudalen Machtausprägung und das Entstehen neuer Werte: wie es Scully als erster unter dem Stichwort: „Architektur der Demokratie" gesehen hat, allerdings noch sehr vage und unpräzis.[104]

In ganz Europa zerfällt der feudale Absolutismus, regen sich in den Salons die dezentralen Kräfte, entsteht vor allem mit den Mitteln der frühen Industrialisierung eine neue Kraft: bürgerliche Individuen.

Resümieren wir: Die Dominanz der Machtdarstellung, die alle früheren Projektentwürfe für die Spanische Treppe auszeichnet, ist nicht mehr vorhanden. An die Stelle der Darstellung einer übermenschlichen Macht ist eine Gestaltung getreten, die das Ich und das Wir d.h. die Benutzer als menschliche Subjekte in den Vordergrund stellt. Die Gestaltung gibt ihnen konkrete Möglichkeiten, sich zu entfalten. Das wird im einzelnen in der weiteren Folge der Untersuchung dargestellt werden.

„Welche allgemeine Beliebtheit die Treppe sofort nach ihrem Entstehen im Volke errang, kann man den Worten des Kardinals de Polignac entnehmen, der sich in einem Brief an den Comte de Morville vom 1. August 1726 darüber, wie folgt, äußerte: **'Die ganze Stadt Rom liebt es während der Hitze sich draußen aufzuhalten und diese Stelle ist die am meistenbeliebte durch ihre Frische und Schönheit'** ".[105]

Auch Hempel weist darauf hin, daß man in Rom bei neuen Bauvorhaben fast immer an die Gestaltung von bestehenden Bauten anknüpft. Man hat, „wie jetzt in Rom, die Vorbilder, die die eigene Stadt bot, weiter zu entwickeln gesucht". De Sanctis baut unbewußt oder bewußt den Porto di Ripetta an der Treppe nochmals.

Die Treppe ist ein Stück Vorrevolution – ähnlich den späteren Mozart-Opern.[106] **Oberflächlich gesehen ist (wie auch bei Mozart) alles noch ganz feudal – unter der Hand, in den Details, schlüpfen daneben die neuen Möglichkeiten durch das mürbe gewordene Netz der alten Ordnung.**

Die Spanische Treppe wird in einer Zeit gebaut, in der die Aristokratie ihre herkömmlichen Verhaltensweisen relativiert: sie hat sich zumindestens bereichsweise selber satt. Sie versucht, sich Fluchtwinkel aus dem außerordentlich anstrengenden und aufreibenden höfischen Zeremoniell zu schaffen, hinter dem – sozialpsychologisch gesehen – ein immenser Streß durch Konkurrenz, Intrige, Statusdarstellung u.a. steht.

Die Spanische Treppe ist ein Ausbruch aus den aristokratischen Formen. Diesen Ausbruch macht die Aristokratie selbst. Die Aristokratie läßt sich zu anderen Lebensformen hinab.

Warum wird die Treppe als Ausbruch wirksam?

Weil sie bestimmte Möglichkeiten vitaler Lust benutzt und ihr einen Handlungsraum gibt.

Der König von Frankreich zog aus Paris aus, um weitab vom Volk zu sein. Denn er fürchtete das Volk.

Die französischen Aristokraten am Hofe des Königs, isoliert vom Volk, suchen ihren Fluchtwinkel und finden ihn in der elysäischen Landschaft.

Die römischen Aristokraten hingegen fliehen auf die Spanische Treppe d.h. in die Öffentlichkeit.

In Rom hielt sich das Volk immer unter den Mauern der Paläste auf, zum Beispiel vor dem Palazzo Farnese auf dem Mercato dei Fiori oder auf der Piazza Navona.

Die Spanische Treppe ist eine Art Schweizer Dorf, wie es die französische Königin Marie Antoinette später für sich bauen läßt – aber im Gegensatz zu jenem ist die spanische Treppe eine typische römische Schöpfung: sie ist öffentlich.

Francesco de Sanctis soll selbst gesagt haben, seine Vorstellung sei, daß die Treppe im Sommer sozusagen zu jeder Stunde des Tages „genossen, begangen und frequentiert wird".[107]

Bequemlichkeit (»commodité«)

Lotz hat darauf hingewiesen, daß die Unterbrechung der Stufen mit Absätzen, ein Prinzip ist, das der Bequemlichkeit dient.[108]

Am Vorbild, dem Ripetta-Hafen, hatte der deutsche Reisende Baron von Pöllnitz 1735 „die Bequemlichkeit für die Pferde, die die Güter tragen gerühmt“.[109]

In dieser Bemerkung liegt wahrscheinlich ein Schlüssel zum Verständnis, der Treppenanlage des Hafens und der Spanischen Treppe.

Bequemlichkeit („commodité“) ist ein wichtiges Stichwort für das Bauen im 18. Jahrhundert.

Hinter ihm steht eine Psychologie, die auf einer Veränderung des Gesellschaftsbildes beruht: es ist die Hinwendung zu den realen Bedürfnissen des konkreten Menschen anstelle der weitestgehenden Dominanz der Machtdarstellung, die vom konkreten Menschen losgelöst ist und darum – genauer besehen – abstrakte Züge besitzt.

Vielleicht ließe sich der „demokratische“ Charakter der Spanischen Treppe, den wir zu beschreiben versucht haben, auch aus der zeitgenössischen Kunst- und Architekturtheorie herleiten?

Wenn wir an die elegante Rokokoform und an die zugleich bequeme Anlage der Treppe denken, die Hunderte von Leute anzuziehen vermag, ist der Kunstwissenschaftler rasch geneigt, als architekturtheoretischen Schlüssel zum Verständnis dieser Tatsachen das Wort „commodité“ zu nennen.

„Commodité“ war schon zur Zeit des Baues der Spanischen Treppe ein Schlüsselwort in der französischen Architekturtheorie geworden.

Bekanntlich hatte ja Paris die Stelle Roms als Hauptzentrum der Kunst und Architektur eingenommen.

Einen gewissen Einfluß der französischen Architekturtheorie kann es zweifellos bei dem Entwurf von De Sanctis gegeben haben – zumal wenn man bedenkt, daß es hier indirekt um einen königlich-französischen Auftrag ging.

Aber mit dem Wort „commodité“ allein (das für unsere Ohren so schön die Kombination von Bequemlichkeit und Eleganz zu enthalten scheint) kommt man nicht aus, weil dessen Bedeutung sich während des 17. und 18. Jahrhunderts in der Architekturtheorie verändert hat.[110]

Im allgemeinen kann man behaupten, daß das Wort „commodité“ anfänglich eine Bedeutung hatte, die sich nur auf schöne und regelmäßige Anlage der Räume beschränkte. **Seit Anfang des 18. Jahrhunderts aber können daneben auch funktionelle, also materielle Benutzungseigenschaften der Architektur gemeint werden.**

Der Wandel der Denkweise im 18. Jahrhundert: Descartes und Newton

Vielleicht läßt sich hier eine Parallele ziehen mit den sich verändernden Eigenschaften der verschiedenen Entwürfe, die im Laufe des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts für die Spanische Treppe gemacht wurden.

Die akademischen und die späteren barocken Entwürfe werden gekennzeichnet durch eine starke Prägung von vorgeschriebenen Formidealen – man könnte sagen: es sind Formaxiome – wie Achsialität, Symmetrie, Hierarchie. Auch im ausgeführtem Entwurf von De Sanctis sind Achsialität, Symmetrie und Hierarchie nicht völlig verschwunden. Aber es gibt sie nur noch versteckt: die für große Mengen von Menschen gemeinten Benutzungseigenschaften haben sie fast verschüttet.

Der Unterschied zwischen den akademischen und barocken Entwürfen einerseits und zwischen dem „lockeren" Entwurf von De Sanctis andererseits, läßt sich dann vielleicht auch in einer Facette des Problemkomplexes auf die Weise beschreiben, wie D'Alembert (1717-1783) und Voltaire (1694-1778) den Wandel zwischen der klassischen Denkweise Descartes (1596-1650) und der des 18. Jahrhunderts (Newton 1694-1778) beschrieben haben.[111]

Zentral steht bei diesen beiden Denkweisen der Begriff „Vernunft", der „raison" – in ähnlicher Weise wie sie auch den zentralen und schöpferischen Begriff in der zeitgenössischen Kunst- und Architekturtheorie bildet. Auch der Begriff „commodité" ist von der Vernunft, von der „raison", abhängig.

Aber sein Inhalt verändert sich mit der sich verschiebenden Grundlage der Wirkung der „raison".

Kurz gesagt: je mehr sich das Denken seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts von den axiomatischen Beschränkungen des Descartes loslöst, je mehr kann es sich vor vorgefundenen Tatbeständen öffnen. Desto mehr wird es tendenziell materialistisch – in dem Sinne, daß das Sein das Bewußtsein bestimmt.

Als Erläuterung zitieren wir folgendes aus dem Buche von P.-E. Knabe über das kunsttheoretische Denken in Frankreich:[112]

„D'Alembert im „Discours préliminaire" und Voltaire in den „Lettres philosophiques" sehen den Wandel zwischen der klassischen Denkweise und der des 18. Jahrhunderts an zwei Namen geknüpft: Descartes und Newton.

Descartes steht für die geometrische Denkmethode, die aus Prinzipien (Axiomen) ihre Erkenntnis deduziert. Die evidenten Prinzipien entstammen als ideae innatae der Vernunft. **Raison** wird damit Quelle der apriorischen Erkenntnis und ist zugleich ein Apparat, der die empirischen Daten kritisch überprüft, die den stets unzuverlässigen Sinnen oder der Phantasie entstammen. Die Vernunft ist nicht die jeweils meinige, sondern die universale, die Weltvernunft. Ihre Aussagen haben damit allgemeingültigen, notwendigen Charakter. Ihre Anwendung auf die Kunsttheorie liefert Aussagen von gleichem Wert, die **règles éternelles**.

Der Name Newton ist mit der induktiven Methode des Denkens verknüpft. Den Ausgang bildet hier die Menge der durch die Beobachtung gefundenen Fakten. Es sind Sinnesdaten. Der Mensch wird nicht nur als res cogitans aufgefaßt, sondern als ein Wesen, das an Empfindungen gebunden ist. Das Mißtrauen gegen die Sinne und gegen das Wirken der Leidenschaften verschwindet. Im Gegenteil gilt es nun, sie zu aktivieren, um das Feld der Erlebnisse zu vergrößern. Die Daten der Sinne gilt es zu sichten, zu ordnen, zu vergleichen und Gesetzmäßigkeiten wie Prinzipien zu finden. Hier steht das Prinzip nicht am Anfang sondern am Ende. **Raison** ist hier nicht mehr Spender von ewigen Wahrheiten, sondern sie hat als kritischer Apparat f u n k t i o n a l e n Charakter in der Sichtung des Materials und der Konzentration auf ein Gesetz, das nicht eine apriorische Aussage ist, sondern empirisch gefunden wird. Dieses Gesetz wird auf die Erfahrung rückgekoppelt und muß sich dort bewähren, um allgemeine Geltung zu haben. **Raison** ist hier die höchste Form der „opérations de l'âme"."

Die Beschreibung der Weise, wie in Frankreich unter dem Einfluß von Newton sich die Auffassung der Wirkung der Vernunft änderte, kann eine Illustration sein für die Weise, **wie De Sanctis einer alten unterschwelligen Herausforderung eine neue, sinnvolle Antwort verliehen hat.**

Mehr als irgendein anderer Entwerfer hat er ein induktives Verfahren verwendet: er hat sich offenbar vertieft in die Verhaltensweisen von Menschen auf Treppenanlagen – einschließlich zweifellos im Ripetta-Hafen. Es sind also mehr als bei den anderen Entwürfen Sinnesdaten gewesen, die zu seinem Entwurf geführt haben. De Sanctis hat mit seiner Treppenanlage mit Erfolg versucht – wir können es jeden Tag feststellen – für die Menschen das Feld der Erlebnisse zu vergrößern.

Die Diskussion um den Architekten als »Genie«

Die Kunstwissenschaft hat die Tendenz, ein gutes Werk immer einen bekannten bzw. „größeren" Autor zuzuschreiben. Wir verfolgen zwei Fälle.

Als Architekt des Barken-Brunnens wird 1726 Pietro Bernini, der Vater des berühmten Gianlorenzo Bernini genannt. Als Mitarbeiter werden – in Rechnungen – erwähnt: Giovanni Fantini, Giovan Battista Petrazzini, Giulio Carabello (als Maurer), Battista Bancozzi (als Steinmetz scalpellino; er skulpierte die Barke), außerdem ein Schmied, der die Wasserröhren machte, Benedetto Drei (als Maurer).

Salerno schreibt die Ausführung des Barken-Brunnens Pietro Bernini zu, die Idee jedoch seinem Sohn, der sie dem alternden Vater eingegeben haben soll. Nach Salerno kann eine solche Gestaltung nur auf ein individuelles Genie wie Gianlorenzo Bernini zurückgehen[113] – auf ein einsames Genie, vom Himmel gefallen. Auch Linda Boyer-Gillies traut dem alten Pietro Bernini nicht den Entwurf des Barken-Brunnens zu[114], ebensowenig Howard Hibbard und Irma Jaffé.[115]

Salerno schreibt: Wenn man den Brunnen als Form wegen Ähnlichkeiten mit mediceischen Vasen dem Manierismus zuordnet, dann stamme er vom Vater Pietro Bernini. Wenn man in ihm aber eine neue Konzeption sieht, muß er dem Sohn Gianlorenzo Bernini zugeschrieben werden.

Er fügt diesem **inhaltsleeren Unsinn**, der sich kommentarlos entlarvt, naiv den Satz hinzu: „Es ist sehr viel logischer, die Genialität dem zuzubilligen, der sie ausübte und damit einem ganzen Jahrhundert seinen Stempel aufdrückte. Diese unsere Äußerung ist nicht als rhetorische Erfindung gemeint".[116]

Was gegen Salernos These spricht, haben wir weiter oben bereits ausgeführt: die Idee, den Brunnen in Form einer Barke zu gestalten, hat eine lange Vorgeschichte, ist also **keineswegs eine vom Himmel gefallene Erfindung** – wie Salerno eine Seite später sogar selbst feststellt.[117] Was ist dann die „neue Konzeption"? **Salerno bleibt die Erklärung schuldig.**

Der Geniekult wird nicht nur hier von dieser Art in die Luft geblasener Einfühlungsahnungen getragen.

Was am Barken-Brunnen besonders eindrucksvoll ist, ist die Tatsache, daß der Vorgang des Wasserspendens in Gestalt einer Szenerie konkret wird. Diese Gestaltungsweise ist jedoch nicht erst der Einfall des Sohnes Bernini, sondern sie hat – wie Salerno feststellt[118] – eine sehr alte und breite Tradition.

Schon in der Antike wird die Tiber-Insel (Insula Tiberiana) in der Nähe des Forums architektonisch so ausgestaltet, daß sie ein riesenhaftes Schiff darstellt.[119] Man vergegenwärtige sich: dieses Schiff können viele Menschen betreten – es ist eine Plastik, die zur Architekturszenerie gemacht wurde.

Der Inselcharakter wird durch Gestaltung intensiviert.

Die Aneignung der Insel gelangt dadurch in eine neue Dimension: wer die Insel betritt, bemerkt eher, was er tut.

Im Gegensatz dazu wird im Navicella-Brunnen auf dem Platz vor der römischen Kirche Santa Maria in Dominica die skulpierte Darstellung eines Schiffes auf einen Sockel gesetzt und hebt sich dadurch aus der Alltagswelt ab: das Schiff wird ein denkmalhaftes Zitat – nur mit den Augen wahrnehmbar.[120]

Die antike Tiber-Insel in der Form des Schiffes wird im 14./15. Jahrhundert häufig gezeichnet und in Stichen verbreitet – sie gehört also zum Bestand an Bildung.

Die antike Tiber-Insel spielt auch in der phantastischen Rekonstruktion des alten Rom durch Etienne Du Pérac (2. H. 16. Jh.) eine Rolle.[121]

In der verkleinerten Darstellung des antiken Rom („Rometta") im Garten der Villa d'Este in Tivoli gestaltet der Architekt Pirro Ligorio 1568[122] den Fluß und die Tiber-Insel in Form eines wasserspeienden Schiffes als eine theaterhafte Szenerie. Das Schiff ist unbetretbar, aber die Zuschauer können am Ufer stehen oder die Brücke über den Tiber überschreiten –also bereits die Szenerie betreten und dadurch mit allen Sinnen an ihr teilnehmen. Es wird nicht nur das Erlebnis des Altertums schaubar gemacht,[123] sondern mit allen Sinnen erlebbar: man kann im alten Rom spazieren gehen.

Das Schiff gehört ursprünglich zu einer großen Theaterszenerie, die 1855 leider weitgehend beseitigt wurde.

Ein Stich von Etienne Du Pérac (1573)[124] zeigt, daß die Szenerie in ähnlicher Weise betretbar ist wie das antike Tiber-Schiff.[125]

Im Vatikan entsteht um 1620 ein Brunnen, der die Form eines Kriegsschiffes erhält (Fontana della Galera), das Kanonaden aus Wasser speit.[126]

Daß selbst Laien in der Dimension dieser Art von konkreter, unmittelbarer Gestaltung denken, dafür gibt der geniegläubige Salerno – im Widerspruch zu seiner These – selbst ein Beispiel: der Abbé Benedetti läßt seine Villa „Il Vascello" vor dem Stadttor San Pancrazio in Form einer großen Barke gestalten („Il Vascello" = das Schiff). Seine Umzäunungsmauern stellen Wellen und seine beiden Türme Masten dar.[127]

An diesem Fall wird sichtbar, daß sogar ein Laie wie der Abbé Benedetti einen ähnlichen Einfall wie Pietro Bernini mit dem Barkenbrunnen haben kann.

Für diese Konkretheit des Ausdrucks schließlich noch ein weiterer Hinweis: Der Abbé Benedetti läßt 1661 zum Leichenbegängnis des französischen Ministerpräsidenten, des Kardinals Mazarin, die Kirche SS. Vincenzo ed Anastasia mit Totengerippen dekorieren.[128]

Es gibt in Rom sehr viele Beispiele für eine ähnliche Gestaltungsweise.[129]

Die „große Konzeption" des Barken-Brunnens ist also keineswegs so groß, daß es eines Genies bedarf, um sie zu erklären, sondern lediglich des genauen Hinsehens und Verarbeitens, um eine verbreitete zeittypische Gestaltungsweise zu erkennen.

Am Barken-Brunnen erweist sich die Genie-Debatte als absurd und überflüssig. Sie verstellt den Zugang zum Werk. Gianlorenzo Bernini ist der Architekt und Bildhauer, der diese Gestaltungsweise lediglich am konsequentesten und damit am intensivsten und mit den schlagendsten Ergebnissen entwickelt.

Der Begriff Genie ist so lange überflüssig, wie das Feld des Begreifbaren nicht ausgeleuchtet ist.

Die Unverbundenheit des Denkens, die sich bei Salerno und anderen Autoren zeigt, ist ein typisches Beispiel für eine atomistische Denkstruktur innerhalb der traditionellen großbürgerlichen Kunstgeschichte.

Der Geniekult kann nur dort sprießen, wo auf komplexes Denken verzichtet bzw. komplexes Denken tabuisiert wird, weil es als Durchschaubarmachung gefürchtet wird.

Die Ideologie prägt ganz bestimmte Denkstrukturen aus, die wiederum nur ganz bestimmte Wahrnehmungen ermöglichen und andere verhindern.

Über Francesco de Sanctis (1693-1740) weiß man so wenig, daß ihm ein „geniales Werk" wie die Spanische Treppe nicht zugetraut wird.[130]

De Sanctis ist ein einfacher Ingenieur (ingegnere civile), der kleine Arbeiten und Reparaturen auf dem Liegenschaftsbesitz des Klosters ausführt.[131] **Also sucht die großbürgerliche Kunstgeschichte nach einem „Genie", das dem Werk angemessen sei.**

Pecchiai[132] hält es für möglich, daß Filippo Juvarra die wichtigsten Ideen geliefert habe – eine Legende ohne Beweis. Was gelungen ist, muß ein ganz großer Architekt geliefert haben.

Auch Binney hält Juvarra für das Genie, das die Treppe entworfen haben könnte.[133] Die Vermutung, Juvarra sei Autor der Treppenanlage kann man vergessen. In den von Binney angeführten Zeichnungen eines Hochaltars wird die Richtungsachse besonders ausformuliert – im Gegensatz zur Spanischen Treppe und zum Ripetta-Hafen. Bei Juvarra werden Achsen präzis gefaßt, wird autoritativ gelenkt, hingegen wird bei Specchi und De Sanctis die Fläche so zerlegt, daß sich eine Fülle von eigenständigen Orten ergibt, die zu keiner gelenkten Folge mehr geordnet sind.

Eberhard Hempel weist auf eine weitere Blüte des Geniekultes hin. Sie ergibt sich ebenfalls aus der Fassungslosigkeit vor der Frage, ob ein nahezu unbekannter Architekt ein bedeutendes Werk geschaffen haben könne. Hempel: „Eine tatsächliche Mitarbeit von Alessandro Specchi an der Spanischen Treppe ist . . . nach der Baugeschichte völlig ausgeschlossen. In den Guiden (= Reiseführern) und Viten (= Lebensbeschreibungen) wird auch stets nur Francesco de Sanctis als Architekt der Treppe genannt. Erst die moderne Kunstgeschichtsforschung brachte es fertig, den klaren Tatbestand zu verwischen, indem sie Francesco de Sanctis und Alessandro Specchi als gemeinsame Erbauer bezeichnet"[134]

De Sanctis entwirft die Treppe in drei verschiedenen Fassungen. Tatsächlich haben einige Ideen von Specchi einen großen Einfluß auf die Gestaltung.

Specchi macht drei Entwürfe für die Treppe.

Die beiden späteren (Projekt B und C)[135] schließen sich im unteren Teil der Treppe sowie im Projekt B auch ganz oben an seinen Entwurf für den Ripetta-Hafen an.

Eine gängige Einstellung der Architekturwissenschaft würde die Tatsache, daß der Architekt der Spanischen Treppe Francesco de Sanctis die wichtigsten Gestaltungsmomente von Alessandro Specchis Ripetta-Hafen übernimmt, als negativ einschätzen: de Sanctis gälte damit als „unoriginell".

In der Tat stellt die gängige Ernennung beider Architekten zu Autoren der Spanischen Treppe eine Abwertung des sonst geradezu unbekannten De Sanctis dar.

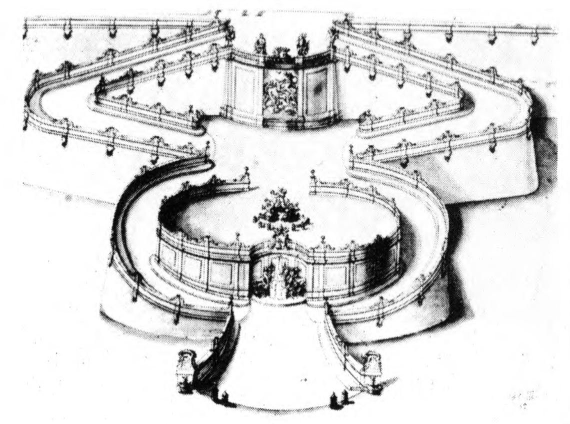
Im Gegensatz zu dieser Einschätzung bewerten wir den Vorgang anders. Im komplexen und dialektischen Prozeß, den jede öffentliche Baugestaltung darstellt, muß die Fähigkeit zu übernehmen d.h. voneinander zu lernen als positiv gelten – vor allem, wenn das Übernommene integriert und schöpferisch verarbeitet, also Teil einer Synthese wird. Wenn über Jahrhunderte an einer öffentlichen Bauaufgabe gearbeitet wird, stellt sich die Frage nach Originalität anders als herkömmlich.

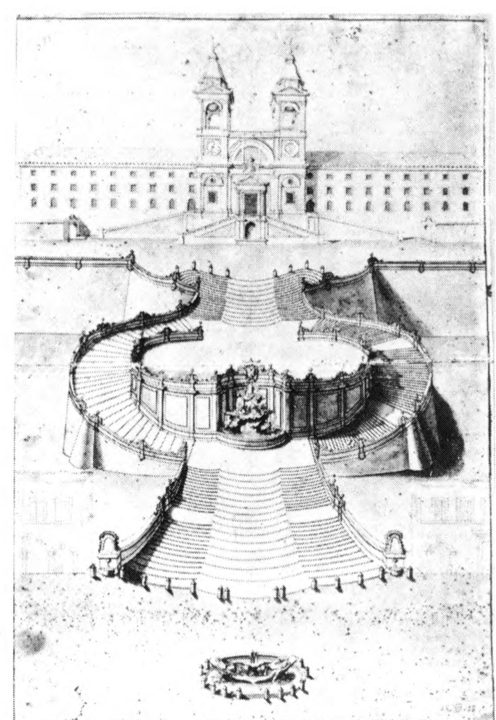
Die Fülle der Interessen, Einsichten und Absichten, die in diesem Prozeß erscheinen, stellen ständige Herausforderungen dar.

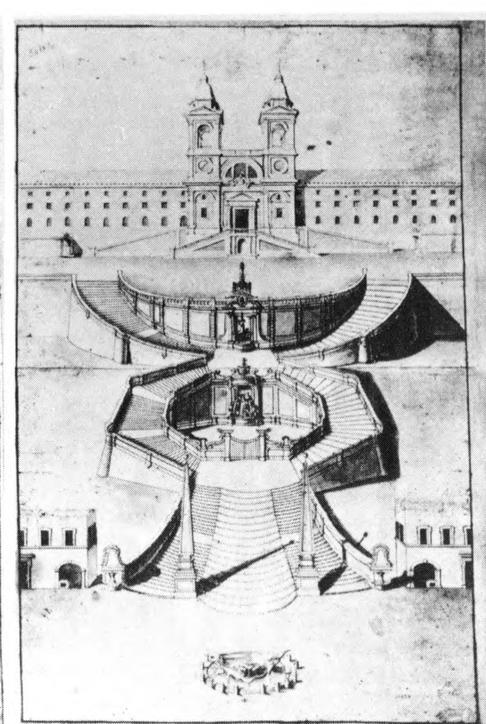
Das letzte Glied der dargestellten Kette von Entwürfen war der Wettbewerb, in dem die Entwürfe von Specchi und De Sanctis mitsamt ihren dahinterstehenden Interessenten (Straßenbaubehörde und Kloster) konkurrierten.

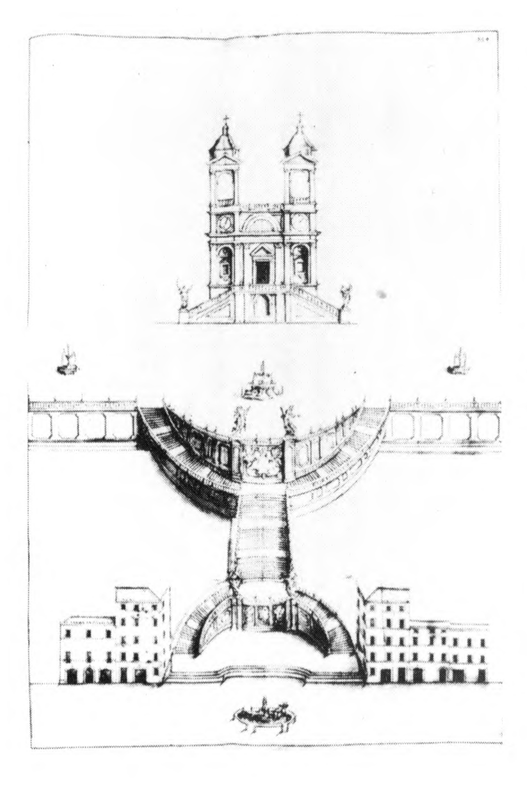
Wir erfuhren bereits, daß De Sanctis erhebliche Anregungen von außen übernehmen mußte – der Wettbewerb wurde auch dadurch zum dialektischen Verfahren.

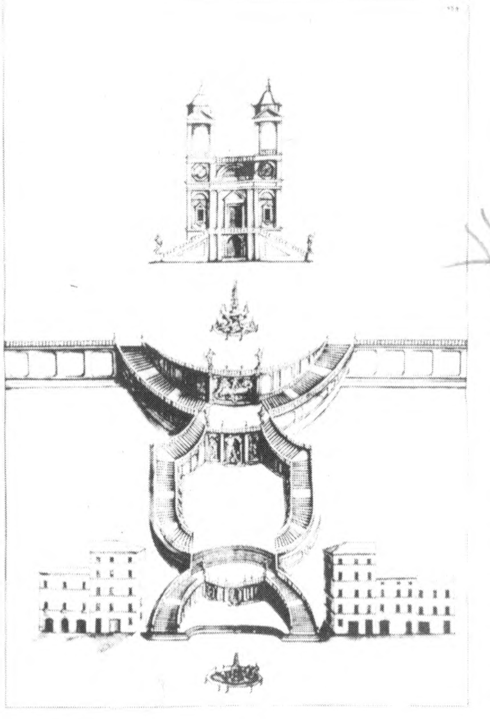
Seite 72:
Alessandro Specchi,
Projekte A, B, C (vor 1721)
Seite 73:
Francesco de Sanctis
Projekte B, C, A (1721-1723)

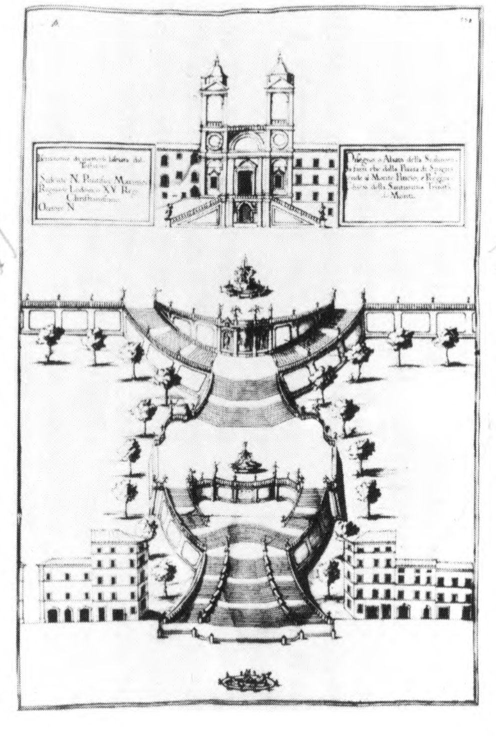











Disegno, e Alzata della Scalinata,
da farsi che dalla Piazza di Spagna
... al Monte Pincio, e Regia
Chiesa della Santissima Trinità
de Monti.
N. Pontifici Maximo
Ludovico XV Regi
Christianissimo



Wie entwickelt De Sanctis nun im einzelnen das Übernommene weiter? Der Platz auf halber Höhe, die „Piazza“, erscheint im Entwurf von Bernini[136] – als Platz für das Reiterstandbild des Königs; er kehrt wieder bei Bernardo Borromini[137] und in Specchis Projekten A und B.[138]

In De Sanctis‘ Projekt C wird der Mittelplatz abgehängt von der oberen Treppe. Im Projekt B ist er ganz verschwunden. Erst im Endprojekt A ist er wieder da – offensichtlich auf Specchis Anregung.

Das Platzmäßige wird jedoch von de Sanctis intensiviert; neu ist auch die breite Streckung der „Piazza“. Neu ist weiterhin die klare Artikulation des Platzes: man kommt auf der Treppe hoch, betritt den Platz und nach seiner Überquerung eine weitere Treppe. Alle anderen Projekte halten dies unentschieden: man kann auch am Platz vorbeigehen.

Im Gegensatz zu Specchis Entwürfen wird der mittlere Platz bei De Sanctis nun weiterhin in einer Weise mit den Treppen nach oben und unten verbunden, wie sie in dieser Vollendung vorher nicht da ist.

Der Platz erhält eine treppenartige Theatertribüne. Sie ist in einem Entwurf von Specchi bereits gezeichnet[139] – aber in etwas anderem Zusammenhang. De Sanctis zieht Platz und Theatertribüne wesentlich konsequenter zusammen. Die Tribüne hat zwei Teile. Zwischen ihnen liegt ein Podest. Oben wiederholt sich – nun in kleinster Ausdehnung – das Piazza-Motiv.

In den folgenden Kapiteln werden wir noch weitere Momente sehen, in denen sich **erweist, daß De Sanctis Fähigkeiten zur Synthese d.h. zur Weiterentwicklung besitzt.**

Bäume und Blumen

Bernini plant, an den seitlichen Rampen Bäume anzupflanzen – so berichtet der schwedische Architekt Nicodemus Tessin d.J.[140]

Im dritten und schließlich ausgeführten Entwurf von De Sanctis erscheint außerhalb der Treppe Vegetation.

Das heißt: hier wird nun auch die Vegetation seitlich der Treppe einbezogen in die Gestaltung der Anlage – die Treppe öffnet sich nochmal um eine weitere Dimension nach außen.

Es ist erstaunlich, wie stark in die völlig vom Stein geprägte Architektur nachträglich die Vegetation eingebracht wird:
– durch eine Fülle von Blumentöpfen auf der Treppe,
– und in den seitlichen Dachgärten
– sowie durch die Blumenstände.

Der Obelisk

Papst Sixtus V. (1585-1590) hat das Konzept entwickelt, durch Rom hindurch lange Achsen anzulegen und sie mit Blickpunkten zu pointieren – ein Ausdruck des Absolutismus, den der Papst auch in seiner Kirchenpolitik in Form des Zentralismus vertritt.

Die Aufstellung des Obelisken steht offensichtlich in Zusammenhang mit diesem Projekt, das über Jahrhunderte verfolgt wird.

Er markiert das Ende einer rund 1,6 km langen Straßenachse (Via Sistina, Piazza Barberini, Via Quattro Fontane, Via Agostino Depretis, Piazza Esquilino). Ihren gegenüberliegenden Endpunkt bildet die Apsis einer der römischen Hauptkirchen, Santa Maria Maggiore. Diese Verbindung ist jedoch mehr gedanklich, als daß sie in der städtischen Wirklichkeit erlebbar wird.

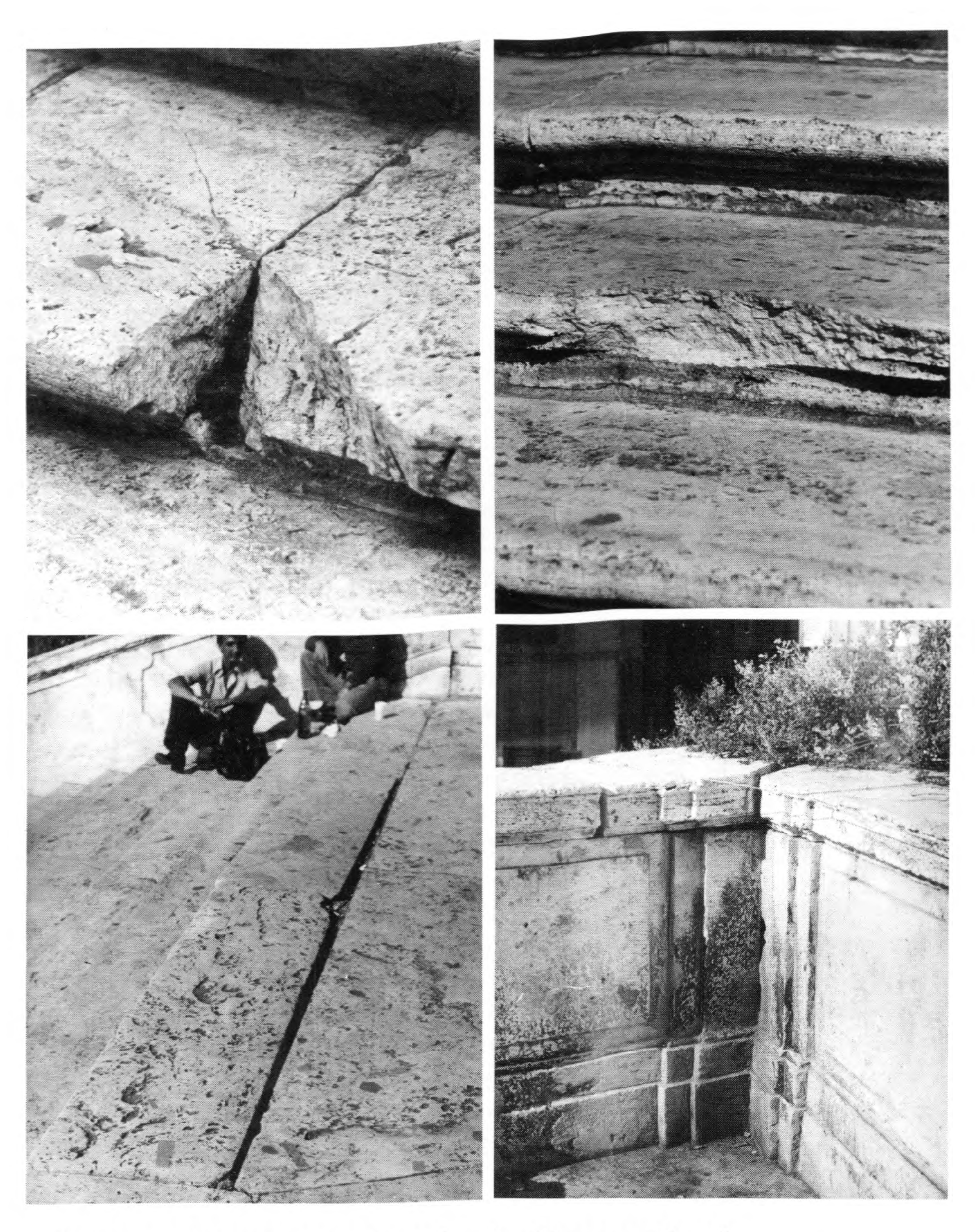
Der Obelisk entsteht im 3. Jahrhundert in Ägypten. Er wird in der Spätantike nach Rom transportiert. In einem Weinberg außerhalb Roms – in der Vigna Ludovisi – wird er wieder aufgefunden.[141] Der Abbe Tencin hat schon vor 1726 den Plan, diesen Obelisken, der vom Papst für den Platz vor S. Giovanni in Laterano bestimmt wurde, vor SS. Trinita dei Monti aufstellen zu lassen. 1733 veranlaßt Papst Clemens, den Obelisken vom Platz vor S. Giovanni in Laterano zur Kirche SS. Trinita zu transportieren.[142]

Dort liegt er lange Zeit und wird nicht aufgestellt. Denn über seine Aufstellung gibt es eine Auseinandersetzung: alle Autoritäten sind für den Obelisken. Die offensichtlich weniger autoritären Mönche sind gegen seine Aufstellung. Sie gehören zu den häufigen Benutzern der Treppe und argumentieren deshalb wohl aus der Erfahrung der Treppe.

Wie umstritten die Aufstellung des Obelisken ist, zeigt eine Tagebuch-Eintragung von Johann Wolfgang Goethe 1788:

„Es sollte ein Obelisk vor der Kirche Trinita de Monti aufgerichtet werden. Das Publikum war nicht sehr damit zufrieden, teils weil der Platz eng ist, teils weil man dem kleinen Obelisk, um ihn in eine gewisse Höhe zu bringen, ein sehr hohes Piedestal unterbauen mußte. Es nahm daher (im römischen Karneval) einer den Anlaß, ein großes weißes Piedestal als Mütze zu tragen, auf welchem oben ein ganz kleiner rötlicher Obelisk befestigt war. An dem Piedestal standen große Buchstaben, deren Sinn vielleicht nur wenige errieten“.[143]

Erst 54 Jahre nach dem Transport vor die Kirche wird der Obelisk wirklich aufgestellt – im Jahre 1789.[144]



Warum steht er nicht in der Achse der Treppenanlage?

Ein Stich von Domenico Amici von 1839 zeigt den Platz um den Obelisken.[145] Er ist ungepflastert. Man sieht in der Erde die Spuren der Wagen, die rund um den Obelisken fahren: offensichtlich fahren hier oberhalb der Treppen Karossen vor, wohl um Besucher abzusetzen.

Man sieht zwei bürgerliche Familien beim Spaziergang. Die Männer gehen zusammen, ebenso die Frauen mit einem Kind. Vor der Kirchentreppe

sitzen drei Männer aus dem Volk. Zwei bürgerliche Reiter traben vorbei. An der Brüstung zur Treppe stehen vier nicht näher identifizierbare Personen; eine Mutter hält ein Kind auf dem Arm, offensichtlich ist sie aus dem Volk.

Ein Benutzer der Treppe: „Eigentlich ist der Obelisk eine lächerliche Sache. Man braucht ihn gar nicht."

Von der Kirchentür aus wird die Sicht blockiert. Die Kirche wird als Hintergrundfolie entwertet.

Die Szenerie wird durch den Obelisken zugespitzt – sehr autoritär. Das entspricht nicht der unautoritären Anlage der Treppe.

Bauliche Veränderungen der Treppe

1728 stürzt ein großer Teil der Mauer ein, die die obere Terrasse trägt. Sie war unzulänglich konstruiert: sie sammelte Wasser, das schließlich durch seinen Druck die Mauer zum Einstürzen brachte.

Nach einem Prozeß gegen den Unternehmer und den Architekten wird die umfangreiche Zerstörung erst 1731 beseitigt.[146]

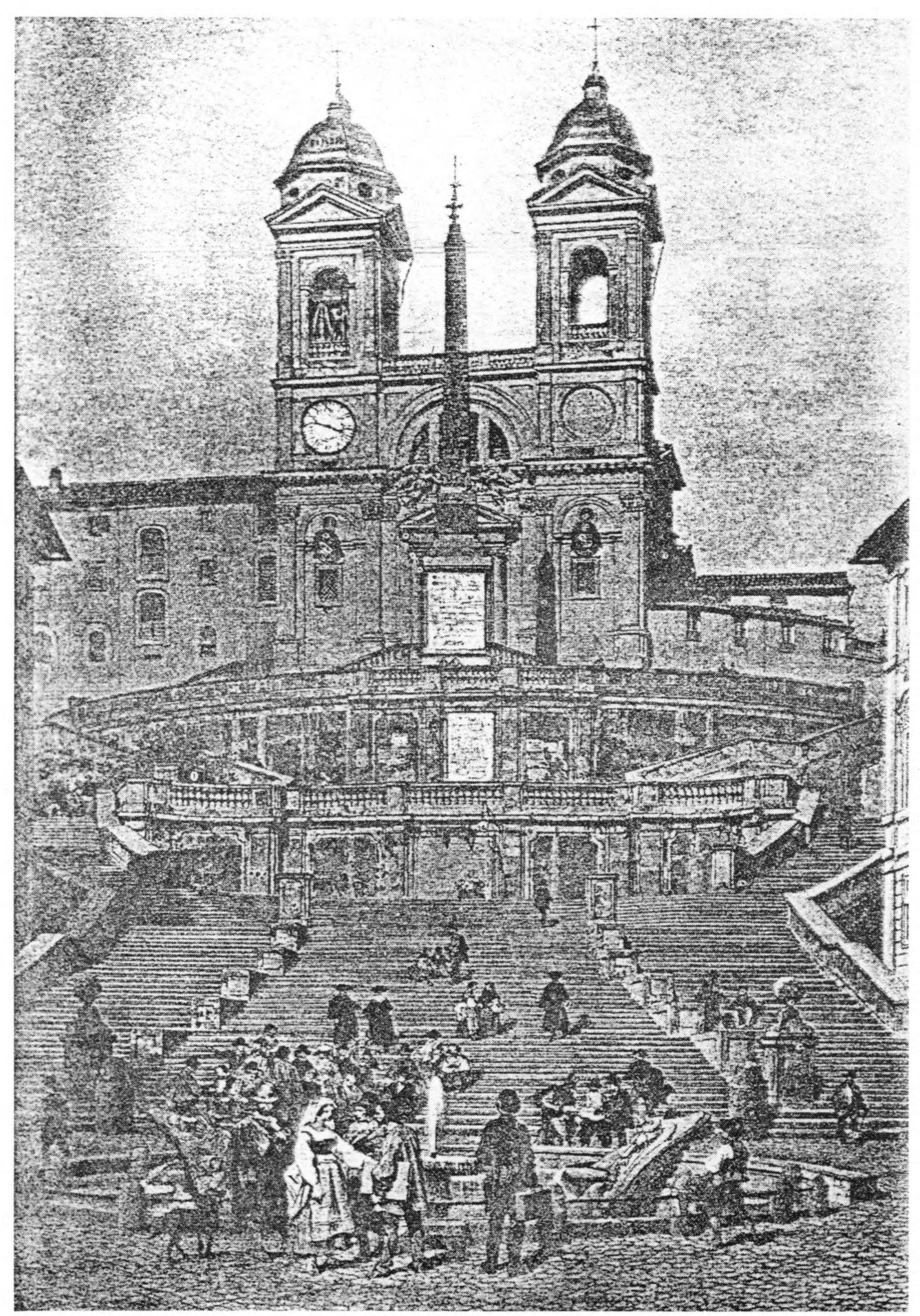
Wahrscheinlich sind bei dieser Gelegenheit auch die fünf Gullies (pozzi) auf den mittleren Platz („Piazza") angelegt worden. Das Regenwasser kann dadurch schnell abgeführt werden.

Die Treppe erfuhr nachher nur noch geringe bauliche Veränderungen. Damit ist aber nicht gesagt, daß sie unverändert blieb.[147] Die Benutzung, die Vegetation und die Witterung haben die Anlage stellenweise mehr oder weniger beschädigt.

Viele Stufen sind durch Steinabbruch so beschädigt, daß es nicht ungefährlich ist, sie zu benutzen. An anderen Stufen sind Steinplatten verschoben.

Auch an der Ballustrade ist es stellenweise äußerst notwendig, daß die Anlage repariert wird. Der Eckblock links am mittleren Platz, an der „Piazza", wird wahrscheinlich in kurzer Zeit herabstürzen.

Viele Stufen zeigen Verschleißzeichen. Sie deuten an, wo am meisten Leute gelaufen sind. Binney sagt in seinem Aufsatz[148] über die Spanische Treppe, daß man stellenweise fast keine Verschleißungen an den Stufen sehen kann – aber das Gegenteil ist der Fall! Wir haben bereits sehen können, wie die Verschleißungen uns etwas über die Stellen lehren; wo in den vergangenen Jahrhunderten die Leute am meisten gegangen sind.



Benoist (Lithographie, 19. Jahrhundert)

Zweiter Teil:

Welche Gruppen die Treppe in der Vergangenheit benutzten

Bilder berichten über die Benutzung der Treppe in der Vergangenheit

Giovanni Paolo Panini (1691/92-1765) malt um 1730 die Spanische Treppe mit vielen Leuten.[149] Das Bild gibt Hinweise auf die historische Benutzung:

Die Treppe ist offensichtlich im unteren Teil am meisten besucht.

Zwischen der Treppe und dem Barken-Brunnen gibt es noch keine trennende Straße: Das Terrain wird genau so benutzt wie die Treppe. Die Ausweitung der Treppe zum Brunnen hin ist also eine naheliegende Planung gewesen.

Die Treppe wird so gut wie überhaupt nicht zum Sitzen verwendet. **Die einzige sitzende Figur scheint eine Frau aus der Unterschicht zu sein.**

Sich Anlehnen an die Treppenmauer ist das Äußerste an Lässigkeit, was sich offensichtlich die Oberschichtenangehörigen erlauben.

Obwohl die Treppe in einer Zeichnung von Chardon[150] einen melancholischen Eindruck macht, werden 40 Personen gezeichnet.

Die Zeichnung auf dem Umschlag von Salernos Buch (aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) zeigt eine Kutsche, die am Fuß der Treppe vorfährt. Sie hält in der Mitte und läßt ein aristokratisch gekleidetes Paar aussteigen. Sein Ziel ist offensichtlich der mittlere Teil der Treppe.

A. Moscheti zeichnet die Treppe und die Platzseite 1835.[151]

Hier sehen wir:

- Leute stehen nie allein, sondern immer in Gruppen zusammen.
- Große Gruppen, d.h. solche über vier Personen, sind besonders häufig.
- Es kommt zu Interaktionen zwischen verschiedenen Gruppen.
- Die Gruppen scheinen sich auf unsichtbaren Linien, die jeweils parallel zueinander verlaufen, zu bewegen. Daraus sind allerdings kaum Schlüsse für die tatsächlich ablaufenden Bewegungen zu ziehen. Es scheint sich hier vielmehr um ein Darstellungsprinzip des Künstlers zu handeln.
- Die meisten Leute gehen zu Fuß.
- Einige reiten.
- Einige lassen sich in der Kutsche fahren.

Die Bevölkerung des Quartiers

Am Fuß des Hügels liegt ein Volksviertel.

1734 wird berichtet, daß man an einigen Abenden auf der Treppe getanzt habe – bei Mondschein. Männer und Frauen tragen Strohhüte. Die Musiker des Kardinals Francesco Acquaviva, eines spanischen Ministers, bilden das Orchester.[152]

Der runde Platz vor der Kirche dient Festen.[153]

Am 2. August 1737 wird berichtet: „Auf der Treppe hat sich ein Mißbrauch (abuso) eingeführt: Bei der großen Hitze laufen die Leute nachtsüber durch die Stadt, auf dem Spanischen Platz und oben auf dem Pincio-Hügel tanzen sie mit Musik – Männer und Frauen, Leute, die sich nicht kennen. Als die Nachricht davon zum Kardinalvikar kam, schickte er seine Wachen hin und der Mißbrauch wurde abgeschafft".[154]

Diese Tanzerei wird jedoch wenig später wieder eingeführt – auf den Podesten (pianerottoli) der Treppe: von Leuten aus der „Unterschicht" in Verkleidungen von Bauern aus der Campagna (Umgebung von Rom). 1886 wird berichtet, daß „Bauern" und „Bäuerinnen" auf der ersten Plattform (von unten) am frühen Nachmittag den Springtanz tanzen – begleitet von Trommel, Straßenorgel und Dudelsack. Es ist ein ländlicher Tanz. Anschließend sammeln die Tänzer und erhalten reiche Spenden.[155]

In der Via Luciano Manara liegt die große Fabrik von Nelli[156], die viele Arbeiter hat.

Am 1. August 1726 berichtet der französische Botschafter Kardinal de Polignac: die ganze Stadt Rom („toute la ville de Rome") verbringe die heißen Nächte im Freien, und zwar vorzugsweise auf der neuen Treppe – wegen der Frische des Windes und ihrer Schönheit" („par la fraîcheur et par sa beauté").[157]

Die Treppe ist Verabredungsstelle für Verliebte.[158]

Um 1865 stehen am Brunnenrand drei Kioske.[159]

„Nach einer Zeitungsmeldung von 1908 rutschten damals die Straßenjungen auf Brettern die Treppen hinunter".[160]

Römer berichten, daß früher viele Näherinnen der Textilfabriken im Viertel in der Mittagspause auf der Treppe gesessen hätten.[161]

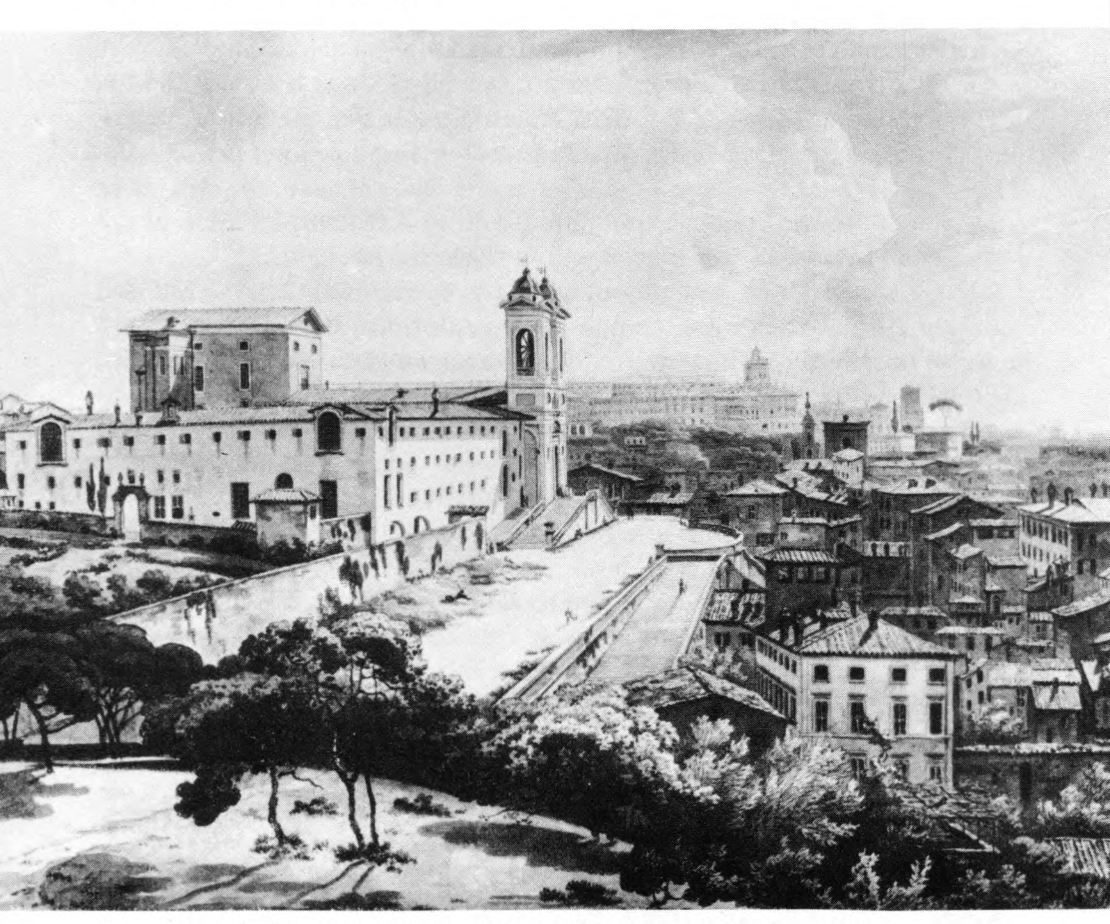
Die Treppe spielt auch für den Karneval eine Rolle.[162]

Goethe notiert 1788 in der „Italienischen Reise": „So geht es denn in den Seitenstraßen, besonders der Strada Babuino und auf dem Spanischen Platz, ganz lustig zu".[163]

Seit Napoleonischer Zeit bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts wird an vielen Festen die ganze Treppe prunkvoll erleuchtet – ebenso die Kirche.[164]

Robert Engass schreibt 1968: „Hier . . . schweigen die Stimmen des Volkes nie". Die Piazza sei eine Bühne „nicht allein für große Ereignisse und bedeutende Leute, sondern für die Massen der Leute, die den Raum füllen . . .".[165]

Der Pincio-Hügel ist offensichtlich eine Übergangszone zwischen Städtischem und Ländlichem – etwa wie der französische Maler Corot ihn im 19. Jahrhundert darstellt.[166]



Passegiata vor der Villa Medici, Trinita und Spanischer Treppe (W. Pars, vor 1789)

Aristokraten

1540 baut Kardinal Ricci von Montepulciano die Villa Medici auf dem Hügel.

In der Umgebung der Treppe treffen sich die Aristokraten und Großbürger der ganzen Welt – von den Morgans bis zu den Stroganoffs.

Der Spanische Platz ist ein bevorzugter Ort für den Spaziergang.[167]

Das Hôtel des Princes ist im 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts der Treffpunkt der Aristokraten (1965 Büros und englisches Konsulat). Sie kommen, um die Sonnenuntergänge zu genießen.[168]

Vom Platz aus ziehen die Aristokraten von 1842 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zur berühmten Fuchsjagd in die Campagna. Für die Fuchsjagd gibt es ein eigenes Sekretariat (erster Sekretär ist der Prinz Flavio Chigi).[169]

In den Hotels steigen die Fürsten und Großbürger ab („Grande Europa", „Ville de Paris").

Ein 68-jähriger alter Mann berichtet:

„Die Leute waren unterschieden – von Natur aus, nicht weil die einen es so wollten. Daher kümmerten sich die Leute nicht um die Aristokraten. Sie blieben unter sich".

„Die Lichter waren Gasbeleuchtungen".

„Hier hielt sich die Großbourgeoisie auf".

„Es waren wenige Personen – 30 bis 40. Abends waren sie hier – bis in die Nacht, oft bis 3 Uhr morgens. Das Volk war ausgeschlossen von diesen Feiern. Es waren nur wenige".

„Die Sonnenuntergänge, vor allem im Oktober, sind berühmt gewesen – ein Wunder".

„Buffalo Bill war hier".

Touristen

Der Dichter G.G. Belli schreibt, daß die Treppenanlage vor allem von Ausländern besucht wird, besonders von Engländern.[170]

Sofort nach ihrer Vollendung zieht die Treppe große Aufmerksamkeit auf sich. Sie wird ein Attraktionspunkt für die Touristen und die Künstler.

Joseph Lalande schreibt in seiner Reise eines Franzosen nach Italien (Voyage d'un francais en Italie) 1769: „Sie ist die schönste ihrer Art, die jemals gebaut wurde".[171]

Offensichtlich ist es das gerade genannte Volksleben, das den Schriftsteller Chateaubriand dazu veranlaßt, in seinen Erinnerungen zu schreiben: „Ich habe keinen einzigen Wunsch – außer einem Stück Brot und einem Krug Wasser von der Aqua Felice“.[172] Aber: was für ein Witz ist das, wenn ein reicher Mann so etwas sagt.

Die Tugend der Askese ist per definitionem über Jahrtausende hinweg ein Privileg für Reiche.

Stendhal erwähnt in seinen „Passegiate romane“, daß die Spanische Treppe von allen Touristen aufgesucht wird.[173]

Im Stadtteil wohnen zeitweise Rubens, Poussin, Winkelmann, Goethe, Lamartine, Keats und Liszt.

Die Spanische Treppe ist für die Romreisenden ein so starker Anziehungspunkt, daß sie die Nutzung des Stadtviertels zu strukturieren beginnt: das Viertel wird zu einem regelrechten Fremdenverkehrs-Quartier und zum Zentrum von Hotels und Pensionen in Rom.[174]

Erst mit dem Bau des Bahnhofs Termini entwickelt sich in dessen Umgebung ein noch größeres Hotelquartier.

Was sich in den Häusern am Spanischen Platz abspielte, haben Pietro Romano und Guiseppe Partini genau rekonstruiert.[175]

Nach einer Quelle von 1848[176] war im Erdgeschoß des Palazzo Mignatelli das „Casino dei Francesi“, im ersten und zweiten Geschoß die Pension („Locanda“) Bussoni e Ghiglié.

Das Haus Nr. 23 besaß die **Pferdeställe** der Mignatelli, danaben lag ein Laden eines **Schlossers.**

Erwähnt wird die Weinschenke des Giacomo Albertin (I-Ia), die Trattoria des Leon Sauvan (Nr. 2). die Pension von Rosa Fichelli (Nr. 3), dann die Pension von Olivio Vannucci und von Santino Melga. In letzterem Gasthaus wohnte und starb 1850 Federigo Bastiat, Mitglied der französischen Nationalversammlung und Wirtschaftsschriftsteller.

Das Haus Nr. 8 war ein **Heuschober** (fienile). Es wurde später zu einem Kornspeicher umgewandelt.

Ferner gab es im Haus Nr. 18 eine **Werkstatt für Wägen** von Händlern und in Nr. 19/21 den Stall (scuderie) Bussoni.

Das Gebäude gehört einer gewissen Frau Petri, die einzelne Zimmer an Touristen vermietet. **Der arme englische Dichter Keats wohnt in einem sehr bescheidenen Eckzimmer des zweiten Geschosses, das kaum mehr als drei Meter lang und zwei Meter breit ist.**[177] Er stirbt hier 1821 an Tuberkulose.

Im Haus Nr. 31 wurde 1848 für ein Jahr das „Casino degl' Inglesi“ eingerichtet.[178]

Im Palazzo del Gallo in der Via della Croce 78 befinden sich zwischen 1850 und 1870 die Räume des „Englischen Clubs“, in dem sich die reichen englischen Touristen treffen.

Mit den Fremden kommt auch der Andenkenhandel in den Bereich der Treppe: zunächst meist teure Luxuswaren.[179]

Eugenio di Castro berichtet, sein Chef habe ihm gesagt: „Wenn du englisch (für die Touristen) lernst, erhöhe ich dir deinen Lohn“.[180]

Auf dem Platz eröffnen sechs Banken Zweigstellen für die reichen Ausländer.[181]

Links neben der Treppe steht der Palazzo der Familie Pierret Fraschetti. Im Obergeschoß befindet sich eine der berühmtesten Schmuckwerkstätten (Petochi).[182]

Ganz oben wohnt der zweite Direktor der Vatikanischen Museen De Campos.

Auf dem Platz vor der Kirche genießt man die „berühmten Sonnenuntergänge“.[183]

Wie Di Castro berichtet, kennen die Blumenhändler viele Touristen.[184]
Es gibt viele Reisende, die sich über längere Zeit in Rom aufhalten und die Treppe als häufigen Aufenthaltsort wählen – so etwas wie Stammgäste sind.

An der Piazza di Spagna gibt es die spanische Botschaft, das englische Generalkonsulat, den American Express, Speditionen, Buchhandlungen und das Albergo di Londra sowie das Albergo d'Inghilterra.

Eine Gruppe junger Touristen kommt: der Führer, mit Seemannskaskette und nicht rasiert, gibt eine Minute lang Erklärungen – neben dem Barken-Brunnen. Dann verschwindet die Gruppe sofort wieder.

Die meisten Touristen benutzen die Treppenanlage jedoch ganz anders: sie kommen – und genießen. Offensichtlich werden dabei vorgefertigte Ansichten aus dem Reiseführer völlig belanglos.

Ein junger Amerikaner, der in Deutschland wohnt: „Das ist ein internationaler Stützpunkt“. „Man kann viele Leute kennenlernen. Viele Italiene, Australier, Kanadier – fast aus jedem Land der Welt“. – „Leute kennen lernen, macht Spaß“. – „Die Spanische Treppe ist weltberühmt. Man kann sich hinsetzen und mit den Leuten reden. Sonst vielleicht noch im Bahnhof, auch auf der Piazza Navona“. – „Die Gruppe da kenne ich seit zehn Minuten“.

Was ist eigentlich beim Tourismus los? Ist er nicht nur ein von Reisebüros und Reklame eingeredetes Bedürfnis, um auch einmal die Illusion zu haben, sich wie ein Reicher benehmen zu können?

Die Spanische Treppe wird seit ihrer Entstehung in großem Maße von Touristen benutzt. Bei Diskussionen über die vorliegende Untersuchung

begegnete uns vielfach der Einwand von Fachkollegen: „Der Tourismus entspricht keiner normalen, ernsthaften Lebenssituation. Es lohnt sich überhaupt nicht, die Spanische Treppe im Hinblick auf ihre Benutzer zu untersuchen“.

Wir geben nun Folgendes dagegen zu Bedenken: Seit den sechziger Jahren sind zumindest die Mittelschichten und Bereiche der Facharbeiter in den entwickelten westeuropäischen Industrieländern finanziell in der Lage zu reisen. Es entwickelte sich ein Massentourismus.

Er ist nun keineswegs eine Randerscheinung für das Leben seiner Teilnehmer, sondern spielt eine wichtige Rolle. Denn das „Verreisen“ ist weitgehend nicht mehr identisch mit der bildungsbürgerlichen Italienreise der Oberschichten, sondern wird geradezu von den Verhältnissen zu Hause erzwungen: den Streß der hochrationalisierten und ausgebeuteten Arbeitswelt sowie der zunehmende Mangel an Lebensqualitäten in der unmittelbaren Umgebung der Wohnung fördern – komplementär – entgegengesetzte Wünsche: das Verlangen nach Bereichen und Zeiträumen, in denen die eigenen Bedürfnisse nicht mehr reduziert werden, sondern sich vital und komplex entwickeln können.

Ob dies tatsächlich gelingt, wollen wir an dieser Stelle nicht untersuchen. Wir beantworten die Frage lediglich im Bereich unserer Fallstudie „Spanische Treppe in Rom“.

Hier beobachten und folgern wir:

- **Für das Großbürgertum des 19. Jahrhunderts war die Treppenanlage ein Ventil, verdrängte Fähigkeiten zu beleben.**
- **Für die Jugendlichen (u.a. „Hippies“) ist die Treppe ein besonders geeigneter Ort, noch nicht verdrängte Fähigkeiten auszuspielen.**
- **Für den Mittelschichten-Touristen ist die Treppe ein Ort, sich unterdrückter Fähigkeiten zu erinnern und sie spielerisch zu erproben.**

Wir ziehen aus der Fallstudie keine Verallgemeinerungen.

Unser Interesse war es, an einer Stelle, nämlich an der Spanischen Treppe, eine Untersuchung der spezifischen Qualität dieses Tourismus vorzunehmen.

Die Untersuchung der Treppe gibt im einzelnen viele Hinweise darauf, in welcher ganz **konkreten Weise** sich verdrängte Fähigkeiten unter bestimmten **konkreten** Bedingungen wieder entwickeln.

Die Fallstudie könnte die weitere **qualitative** Untersuchung des Tourismus vorantreiben.

Ganz nebenbei weisen wir darauf hin, daß der Einwand des „Tourismus“ im Prinzip an nahezu die gesamte Untersuchung der sogenannten „großen Bauten“ gestellt werden muß. Denn: solange die meisten Architekturwissenschaftler nicht willens sind, über die Wahrnehmung (Rezeption) von anderen Leuten als sich selbst nachzudenken, wird stets nur ihre

eigene Wahrnehmungsweise die Untersuchung prägen – und dies ist dann eine durch und durch touristische.

Schon ein knappes Gespräch mit Bewohnern, die in oder neben einem „großen Bau“ wohnen und ihn benutzen, zeigt, daß ihre Verarbeitung („Aneignung“) eine ganz und gar andere ist als die der immer noch gängigen Architekturwissenschaft.

Allerdings ist die gängige Wahrnehmung in der Architekturwissenschaft eine touristische Erfahrung in einem bestimmten Sinne, der mit dem Massentourismus meist nichts zu tun hat: zu Zeiten ist es die Projektion aufgeblasener Gefühle in Form der bekannten Kunstschwärmerei – meist jedoch das voyeuristische Absuchen von Fassaden nach formalen Nichtigkeiten. Der einzige Lustgewinn daran liegt meist in der Freude am „Ich habe gewußt oder gefunden“ – sieht man von der Freude an der Umgebung ab, deren Artikulation „seriöse Wissenschaft“ verbietet.

Das Stipendium für den Kunsthistoriker nach Rom ist „veredelter“ Tourismus. Wird die Verarbeitung nicht an solchen eintrainierten, orthodoxen und unbefragten Formeln einer fachidiotisch verengten Wissenschaftlichkeit gemessen, sondern an Inhalten und ihren sinnlich umfassenden Manifestationen, dann zeigt sich, wieviel sachgerechter die Bewohner ihre Umwelt verstehen. Die Architekturwissenschaft sollte daraus Folgerungen ziehen.

Die meisten Touristen gehören der Mittelschicht an. Ihre Sozialisation hat ihnen beigebracht, daß sie die unerfüllten Bedürfnisse nicht in ihrer alltäglichen Umwelt suchen, sondern in bestimmten Bereichen des angeblich Besonderen: in der Literatur und in den bildenden Künsten. So reisen sie zu Hunderttausenden. Tourismus ist eine komplimentäre Facette des bürgerlichen Lebens geworden – genau so wie der Konsum von Literatur. Die absurden Züge des Tourismus sind nicht einfach absurd, sondern verweisen auf den Kausalkomplex von umfangreichen Lebenszusammenhängen – sie stehen in ihnen, sie haben in ihnen ihre Position, auch wenn sie zunächst abgetrennt erscheinen. Diesen Zusammenhang muß man sich bewußt machen, wenn man über Tourismus nachdenkt.

Die meisten Baudenkmäler werden im wesentlichen von bildungsbürgerlichen Touristen besucht. Der Umgang mit Baudenkmälern, so wie sie sich in der Vorstellung und in der Literatur und Wissenschaft über Baudenkmäler spiegeln, ist weitgehend der Reflex dieser Tatsache.

Unsere Untersuchung der Spanischen Treppe betrifft also keine Abseitigkeit, sondern einen zentralen Bereich der Rezeption von Baudenkmälern. Unsere Untersuchung ist der Versuch, ideologiekritisch und darüber hinaus zu durchschauen, wie Baudenkmäler von Menschen genutzt werden.

Wir können das gängige touristische Verhalten gegenüber Baudenkmälern nur sehr knapp skizzieren: die spezifische bildungsbürgerliche Sozialisation führt dazu, daß Räume und Objekte so wie die Menschen innerhalb der Räume meist nur voyeuristisch, das heißt nur mit den Augen wahrgenommen werden, aber nicht mit allen Sinnen. Dies ist sicher das zentralste aller Defizite.

Demgegenüber stellen wir fest, daß die Spanische Treppe pflichtschuldigst zwar von den Touristen nach Reiseführer aufgesucht und abgehakt wird, daß die Architektur aber hier in besonderer Weise in der Lage ist, die eingeschliffene Sozialisation im Umgang mit Baudenkmälern zu durchbrechen: ihre Aufforderung zur Benutzung mit allen Sinnen ist so intensiv, daß sich kaum jemand ihr entziehen kann. Damit werden verschüttete Bedürfnisse, die unterhalb der Verschüttung jedoch als tabuisierte Träume ein verborgenes Leben führten, zumindestens für eine kurze Zeit erfüllt.

Die Erfüllung dieser Bedürfnisse ist natürlich genau so partiell, wie tendenziell alle Bedürfniserfüllung in dieser Gesellschaft. Dies darf uns jedoch weder dazu veranlassen, sie zu unterschätzen, noch sie zu überschätzen.

Intellektuelle und Künstler

Es gibt eine Anzahl Cafés: das Buon Gusto, das Caffè di Piazza di Spagna, das Café Greco (seit 1760) in der Via Condotti, in dem sich vor allem Deutsche aus der deutschen Kolonie treffen.[185] Ein 68-jähriger Römer erinnert sich: „Mein Vater ging ins Café Greco zum Kartenspielen". Links am Fuß der Treppe lag Babington's Tea-Room – für mehr als ein Jahrhundert Treffpunkt der Engländer. Die Bankette werden im Obergeschoß der Cafés serviert – im Piano Nobile. An der Ecke der Via della Carozze, wo sich heute die Buchhandlung Bocca befindet, besteht im 18. Jahrhundert das „Caffé Inglese", ein Künstlertreffpunkt. Piranesi entwirft seine Ausmalung. Es gibt eine Anzahl berühmter Trattorias d.h. Speiselokale.

Das Kaffeehaus, untersucht in einer ausgezeichneten sozialwissenschaftlichen historischen Studie von G.H. Jansen (1976), ist vor allem deshalb ein so wichtiger Anziehungspunkt, weil es dort Zeitungen gibt. Darüber hinaus ist es ein Informationszentrum für mündliche Nachrichten aus dem In- und Ausland, die der Zensur unterliegen, nicht gedruckt werden können und deshalb mündlich weitergegeben werden.

Das Kaffeehaus ist daher der Kommunikationspunkt der räsonnierenden bürgerlichen Intellektuellen.

Auf einem Stich von Domenico Amici (1841)[186] ist im südlichen Eckgebäude neben der Treppe eine Trattoria. Dort halten sich vor allem holländische Künstler auf.

In der Umgebung entstehen zahlreiche Buchhandlungen.

Mit acht Jahren erhält Eugenio di Castro im Laden eines Antiquars an der Ecke der Piazza di Spagna eine Arbeit. Die Umgebung der Treppe hat viele Antiquariate, da sie ein Zentrum des amerikanischen Tourismus ist.[187]

Die oberen Geschosse des Gebäudes an der rechten Seite der Spanischen Treppe (Casina Rossa; Nr. 26) werden als Pension eingerichtet. Der englische Dichter Keats (geboren 1795), der sich 1820 an der Schwindsucht todkrank einmietet, stirbt hier nach drei Monaten am 23. Februar 1821.

Das Haus wird vom englischen Botschafter Nelson Gay und weiteren Engländern gekauft. Sie richten 1909 ein kleines Museum zur Erinnerung an zwei englische Dichter ein: für John Keats, der fieberhafte Sinnlichkeit feiert, und Percy Bysshe Shelley (1972-1822), einen leidenschaftlichen Schreiber gegen jede Form der Unterdrückung.[188]

Im Haus Nr. 66 wohnt der englische Dichter George Gordon Lord Byron (1788-1824) im Frühjahr 1817.

In der Umgebung wohnt seit jeher eine Anzahl von Künstlern, so z.B. gegenüber vom Caffé Greco in der Via Condotti 1920/21 der englische Maler Joseph Severn (1793-1879).[189] In dieser Straße wohnt 1853 der englische Erzähler William Thackeray (1811-1863). Er deckt mit schonungsloser Ironie, die Leere der vornehmen Schichten auf. Severn und Thackeray sind Stammgäste des Caffé Greco.[190]

Napoleon bestimmt 1803 die Villa Medici zum römischen Sitz der 1666 gegründeten französischen Akademie.

Der Wohnpalast des Künstlers Federigo Zuccaro (1540-1609), der Palazzo Zuccari (1593 ff.) ist von 1749 bis 1752 Wohnsitz des englischen Malers Sir Joshua Reynolds (1723-1792). Das Haus wird später zu einer Unterkunft (hostel) für junge Künstler eingerrichtet.

1912 findet hier die deutsche kunsthistorische Bibliothek Hertziana der Max-Planck-Gesellschaft ihren Sitz. Galassi Paluzzi (1964) hat eine Fülle von Künstlerwohnungen in der näheren Umgebung nachgewiesen. Seine Zusammenstellung der „English Memories in Rome" beginnt bezeichnenderweise mit der Spanischen Treppe und ihrer Umgebung.

In der Umgebung der Treppe gibt es Galerien.

Di Castro berichtet, daß Maler auf der Treppe zeichnen.[191]

Ein 68-jähriger alter Mann berichtet: „Die Maler arbeiteten immer im Studio".

„Meine Mutter war eine schöne Frau. Als ein bekannter Maler sie bat, Modell zu stehen, machte sie es – natürlich angezogen".

Der Maler Giorgio de Chirico (geboren 1888) lebt an der Piazza. Er geht oft nachts um zwei Uhr promenieren.[192]

Mit dem Massentourismus verschwinden die „Künstler“ und die Verkäufer von Andenkenbildern treten in den Vordergrund.

Kleine Mädchen von Campagna-Bauern gehen umher und bieten rote Nelkensträußchen, Rosen und Veilchen an.

Der Dichter Gabriele d‘Annunzio (1863-1938): „I piccoli indigeni della Ciociaria passano già con su 'l capo cesti di viole“[193] (Die kleinen Eingeborenen der Bewohner der römischen Campagna laufen herum mit Veilchensträußen auf dem Kopf). Auch schöne Frauen bieten Blumensträuße an.[194]

Auf der Treppe halten sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die weiblichen und männlichen Modelle in der Tracht von Campagna-Bauern auf, die von den Künstlern gemietet werden. Die Mädchen haben Begleiter.[195] Manchmal singen und tanzen sie den „saltarello“ einen Springtanz. Drumherum sammeln sich Fremde und geben Geld auf den Teller der Schellentrommel, der die ländlichen Tänze begleitet.

Eines der Modelle ist die berühmte Geliebte eines Papstneffen; auch weitere sind bekannt; viele Modelle gibt es auf der Treppe: Michele, Gigi, Barbone, Nicchio il bello, Pietraccio.[196] Di Castro zeichnet 1943 das Modell Michele, einen alten Mann.[197]

Théophile Gauthier (1811-1872) beschreibt die Charaktere des berühmten Modells Maria Veronica Latini aus dem Ort Cineto Romano: „ . . . sie hat eine wilde und bizarre Grazie und eine gefährliche, diabolische und unwiderstehliche Faszination“ (dotata di Grazia selvaggia e bizarra ad un tempo . . . un fascino pericoloso, diabolico, irresistibile)“. Sie steht Modell für die Salomé von Regnault. Schließlich heiratet sie den Bildhauer Renaudet – eine Verbindung, wie sie ähnlich viele Modelle eingehen.[198]

Auf der Treppe stellt sich die Bohème im Kostüm von Campagna-Bauern dar.[199] Auch die römischen Aristokraten ziehen sich Gewänder von Campagna-Bauern an.[200]

Robert Engass 1968: „**Es sind die Volksmassen, die dem Raum . . . das Leben gaben – wie sie es heute noch tun. Es sind diese namenlosen Mengen an Leuten, die in den ganz besonders hinreißenden Festen durcheinander gewürfelt werden, die neben den riesengroßen Dekorationen standen, die während der Karnevalzeiten tanzten, die zusammenströmten, um den Sturz alter Regierungen zu feiern**“.[201]

Die kleinen Campagna-Mädchen, die Nelken u.a. verkaufen, sind der Obrigkeit und einigen römischen Bürgern offensichtlich lästig, weil sie die heitere Szenerie häufig dadurch stören, daß sie penetrant auf ihre Armut hinweisen und sich nicht abwimmeln lassen. Daher versuchen die Groß-

bürger eine Gesellschaft zu gründen, die ihnen unter dem bezeichnenden Namen „Kunst und Arbeit“ eine „würdige“ Arbeit gab. Die Institution hat kein langes Leben.[202]

Die Polizei versucht die Bauernmädchen zu vertreiben.

Ein 68-jähriger: „Die Campagna-Bäuerinnen wurden als Ammen gerufen, wenn die Mutter nicht genug Milch hatte. Sie waren eine zweite Mutter. Sie gingen mit den Kindern aus“.

Der römische Sportler Madrulli pflegte unter dem Beifall der Zuschauer mit seinem Fahrrad die 159 Stufen der Treppe heraufzulaufen.[203]

Auf der hochliegenden Treppe wird – mit dem Blick nach Westen – der Sonnenuntergang genossen. **Di Castro berichtet, daß der eine oder andere berühmte Sänger plötzlich auf der Treppe zu singen anfängt. Zuhörer weinen.**[204]

Dem berühmten Tenor Boucardé, der vom Theater zu seinem Hotel geht, noch das Kostüm anhat, folgt eine enthusiastische Menschenmenge. **Die Leute wissen, daß der Sänger beim Hinuntersteigen von der Treppe auf jedem Podest (ripiano) zu halten pflegt und dabei die wichtigsten Passagen seiner Opernpartie wiederholt.**[205]

Es wird berichtet: Der 25-jährige Legouve trifft 1823 in der französischen Akademie die berühmte Sängerin Malibran und bittet sie vergeblich um ein Lied. Sie gehen auf die Spanische Treppe und erleben dort den Sonnenuntergang – da beginnt die Sängerin die Casta Diva“ aus der Oper „Norma“ zu singen. Die Leute hören ergriffen zu. „Eine unbezähmbare Gefühlsbewegung entstand in den Herzen und die Tränen traten in die Augen“. „Über uns stehend erschien sie uns wie ein übernatürliches Wesen . . .“.[206]

»Merkwürdige Elemente«

1726 wird berichtet, daß sich auf der Treppe häufig „Gesindel“ herumtreibt. Bei der Herstellung der „Ordnung“ mißhandeln spanische Soldaten die Aufgegriffenen.[207]

Die Mönche fürchten die „Diebe“ und Leute des schlechten Lebens („Malavita“) in den dunklen Ecken.

Der mittlere Platz sei zu breit und nicht gut genug überschaubar.[208]

„Im Winter 1871 ist die Rede von einer unsteten (oisive) Schicht der Bevölkerung, die sich auf der Treppe herumtrieb und nachts an kleinen Feuern wärmte, unter deren Hitze die Steinplatten der Stufen barsten“.[209]

Die Bohème greift sich den Ort.

Der Kunsthistoriker Wolfgang Lotz: Die „Sitzgelegenheiten . . findet

man in jüngster Zeit bisweilen von Besuchern belegt, deren äußere Erscheinung einen gewissen Widerspruch zur Eleganz und Würde des Rokoko bildet".[210]

Ferrari berichtet: Am Morgen des 9. Oktober 1965 wurde die Treppe „auf einen Schlag von den langhaarigen Exhibitionisten (esibizionistici capelluti), den Beatniks nordeuropäischer Imitation, **gereinigt**, um sie für ein ungewöhnliches und nicht profanes Schauspiel vorzubereiten. Sie sollte Oretta empfangen, eine Braut, die ihre ersten Schritte zu einem neuen Leben machte. Sie erschien in einem Hochzeitsgewand des 15. Jahrhunderts, am Arm des Vaters, um zum Spanischen Platz herabzuschreiten. Sie begab sich zum Oratorium des Gonfalone, wo sie der Bräutigam am Fuß des Altars erwartete. Der hieß Antonio und war ein Chirurg im Krankenhaus zum Heiligen Geist. Der Guardiano vom Kloster La Verna, Pater Policarpo, zelebrierte die Messe. Es ist zu bemerken, daß diese Hochzeit, gesegnet in der eindrucksvollen Umgebung des Gonfalone-Oratoriums in der Atmosphäre hoher Geistigkeit, auch in musikalischer Hinsicht, die erste Hochzeit war, bei der die Freunde die Braut in der Mitte der Spanischen Treppe begrüßten".[211]

Wir fragen:

– Wer reinigte die Treppe?
– Hatte die reiche Familie ein besonderes Verhältnis zur römischen Polizei?
– Wurde hier eine Monumentalisierung der Architektur angestrebt, die die Treppenanlage aus strukturellen Zügen verneint bzw. 1726 aufgehoben hatte?
– In welchem Verhältnis stand dieses Reinigungsverfahren zu den geschichtlichen Ereignissen, bei denen spanische Soldaten die Ordnung auf der Treppe „wiederhergestellt" haben?

Wenn sich die Wirtschaftspolizei dazu hergab, dann war dies eine mißbräuchliche Anwendung der Polizeigewalt.

Um 1943 schreiben Romano und Partini: „Diese jungen existentialistischen(!) Leute mit Samthosen, auffälligen Hemden und Schachbrettern, mit langen luftigen Haarlocken (. . .) **sitzen auf den Stufen und reden über alles und über alle; sie drücken sich in einem seltsamen Jargon aus, der aus einer Mischung von hundert internationalen Nuancen besteht.** Die Mädchenpaare rauchen eine Zigarette nach der anderen und plaudern ständig, während sie ihre Augen hinter großen Brillen mit dunklen Gläsern vor dem Sonnenlicht verbergen. Die einzigartigen Typen bilden geradezu eine Institution und geben der Treppenanlage eine lebhafte und farbige Note, obwohl sie die malerische Choreographie der Campagna-Bauern und der Modelle nicht ersetzen können, die in den letzten Jahren verschwunden sind".[212]

Dritter Teil:

Die physischen Wirkungen der Treppe



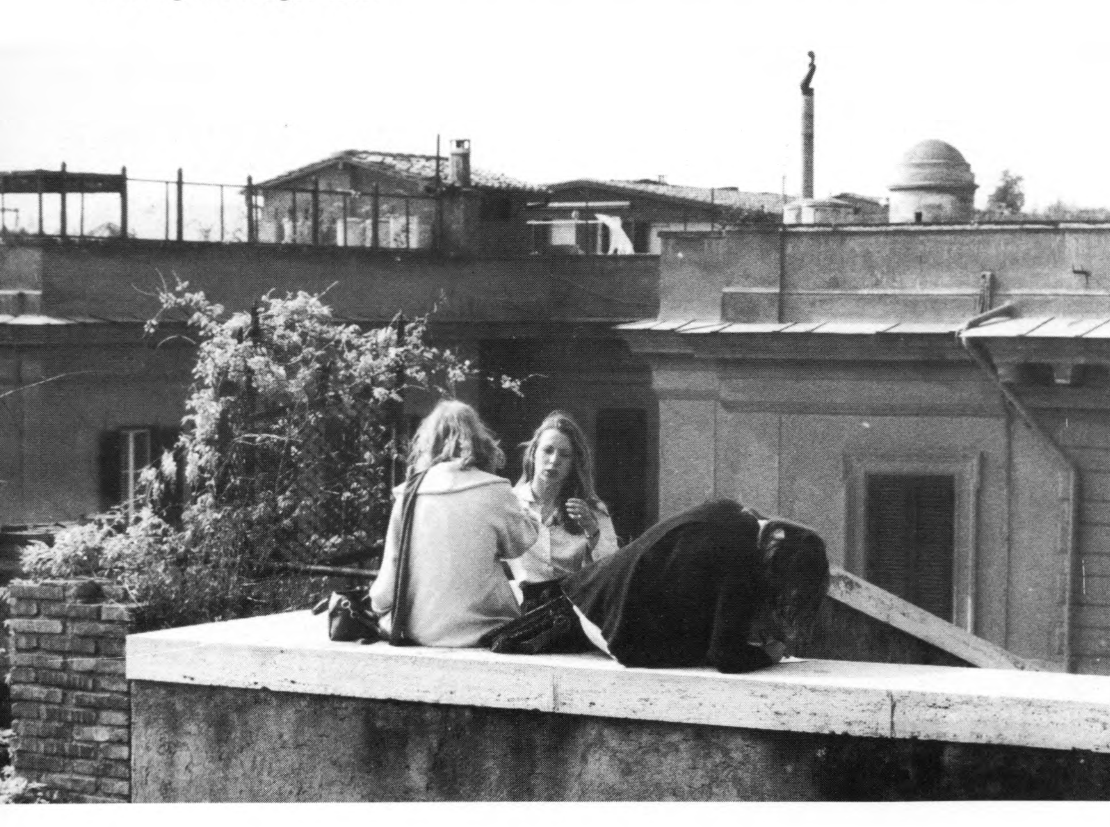
Die Wirkungen der Klimatisierung

Auf der Höhe über den Dächern der Stadt hat man das Gefühl, freier atmen zu können. Gründe:

– Die **Luftzirkulation** ist besser als unten in den Gassen.
– Der Standort auf der **Höhe** wird – psychologisch gesehen – als Befreiung erlebt.
– Hinzu kommt der **intensive Geruch der Blumen**, die in den Ständen immer zum Verkauf bereit stehen, sowie in den seitlich angrenzenden Gärten wachsen, ferner der Azaleen, die in der Osterzeit auf der Treppenanlage aufgestellt werden.

Die Treppenanlage stellt mit ihrer Fülle an Vegetation und ihrer durch die Höhe bedingten frischen Luft ein „Stück" Natur mitten in der Stadt dar, eine Art in die Höhe gezogener Park. Dies ist besonders merkbar, weil man sie nach unten als Schlucht erlebt, die in das Häusermeer einschneidet und sich nach oben öffnet.

Hinzu kommt verstärkend die Tatsache, daß man den im wahrsten Sinne des Wortes stinkenden Autoverkehr am Fuß der Treppe als Kontrast ständig vor Augen hat.



Die Wirkung des Materials

Die Treppe ist aus römischem Travertin hergestellt.

Dieses Material wird seit der Antike in fast allen Repräsentativbauten Roms verwandt. Das Gestein kann relativ leicht abgebaut werden, so daß das Baumaterial der Treppe nicht so teuer war wie andere repräsentative Materialien.

Die Lagerstätten des Travertin in der Umgebung von Rom haben große Ausdehnungen. Sie können auch große Steinformate liefern.

Das Travertinmaterial hat spezifische Vorteile für die Benutzung der Treppenanlage.[213]

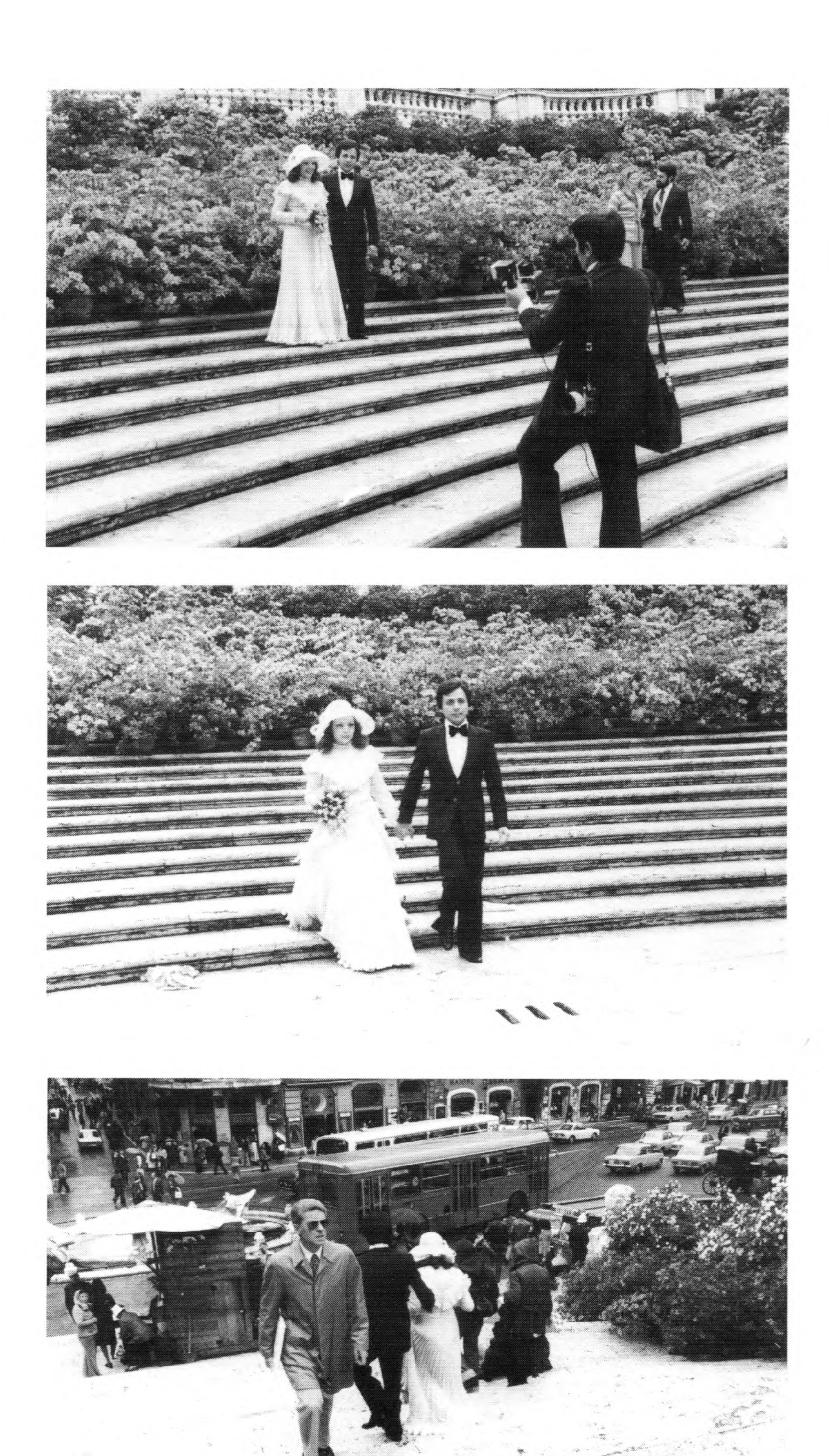
– Weil der Stein fett ist (Kalk), nimmt er **keine Feuchtigkeit** auf.
– Der Stein besitzt eine Fülle von kleinen Luftlöchern. Sie stehen nicht miteinander in Verbindung. Folge: Der Stein bleibt **trocken.**
– Folge: **Der Stein eignet sich besonders gut zum Sitzen.** Er ist abgesehen vom Oberflächenwasser nach Regenfällen – immer trocken.
– Die Luftlöcher im Inneren des Steins haben **temperatur-isolierende Wirkung.** Deshalb nehmen die Stufen langsamer Kälte oder Wärme auf als anderes Material.
  Im Sommer wird der Stein daher weniger heiß, im Winter weniger kalt. Auch aus diesem Grunde eignet er sich gut zum Sitzen.
  Das Sitzen ist, wie wir später sehen werden, eine besonders wichtige Funktion auf der Treppenanlage.
– Die Oberfläche des Travertin ist sowohl bei trockenem Wetter wie bei Nässe rauh und dadurch – im Vergleich zu Marmor – **rutschfest.** Dieses Material ist für Treppen besonders geeignet, weil es die Sicherheit beim Gehen erhöht.

Die Wirkungen des Wassers

Die wassertechnische Organisation der Treppe war zur Bauzeit sehr problematisch. Im oberen Teil der Treppe gab es einen Einsturz, der seinerzeit eine Prozeßkette nach sich zog.

Auf dem mittleren Platz („Piazza“) gibt es fünf Gullies (pozzi), die dort das Wasser in die Kanalisation abführen.

Die Stufen sind nicht ganz waagerecht verlegt, sondern neigen sich abwärts. Dies wird verstärkt durch den Verschleiß aufgrund langer Benutzung (Abschleifungen). Daher bleibt das Wasser nach dem Regen nicht auf



den Stufen stehen, sondern läuft rasch ab: die Treppe wird ziemlich schnell trocken. Sie wird dadurch sowohl zum Gehen wieder schnell sicher sowie zum Sitzen wieder benutzbar.

Händler und Eisverkäufer holen sich gelegentlich Wasser vom Barken-Brunnen und säubern „ihren" Platz. Der feuchte Steinboden gibt als sinnliche Erfahrung den Eindruck der Sauberkeit.

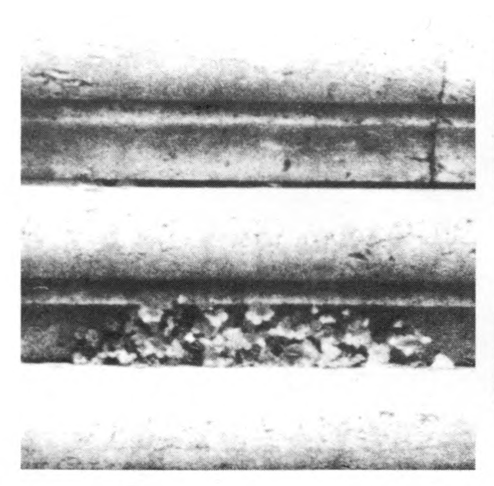
Die Wirkungen der Pflanzen

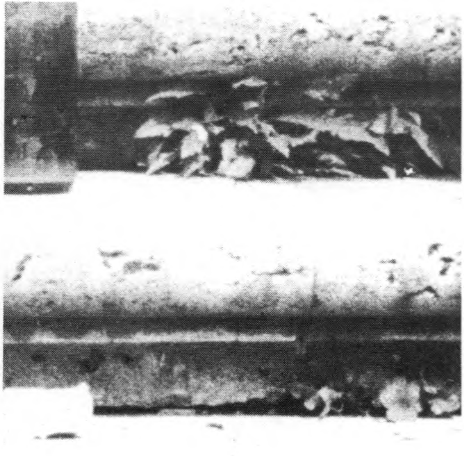
Die Treppe hat ihre eigene Botanik. Aus den Ritzen des Gemäuers und der Treppenstufen wachsen viele kleine Pflanzen.

Wir haben sechs verschiedene Sorten von Pflanzen fotografisch aufgenommen. Es gibt noch weitere.

Diese Pflanzen sind „Proletarier" [214]. Die offiziellen Pflanzen sind die vornehmen Azaleen, die um Ostern als besonderer Schmuck auf der Treppe aufgestellt werden. Azaleen werden in der Kirche bei Festen wie z.B. Hochzeiten verwendet. Der österliche Azaleenschmuck gibt der Spanischen Treppe ein rituelles Gepräge wie in einer Hochzeitskirche.

Vielleicht ist das auch ein Grund dafür, daß sich um Ostern viele Brautpaare für ihr offizielles Hochzeitsfoto auf der Spanischen Treppe vor den Azaleen darstellen.







Vierter Teil:

Wie die Benutzer sich die Treppe in der Gegenwart aneignen

Benutzergruppen

Das Stadtviertel hat durch seine Lage so viel Standortgunst, daß sich nach 1955 immer mehr Geschäfte und Büros ansiedelten bzw. vorhandene sich ausdehnten.

Für die Eigentümer der großen Mietshäuser brachte die Geschäftsnutzung mehr Rendite als die Wohnungen. Daher wurden aus diesem Stadtviertel massenhaft arme Leute an den Stadtrand vertrieben.

Einheimische berichten, daß vor dem 2. Weltkrieg viele Arbeiterinnen der Textilbranche in der Umgebung der Treppe ihre Mittagspause auf den Stufen genossen.

Ebenso wird berichtet, daß viele Studenten die Treppe benutzten.

Mit welcher Häufigkeit benutzten die Altersgruppen die Treppenanlage? Im Mittelbereich wurden am Nachmittag in einer Zählung (10 Minuten) ermittelt:

– Kinder	10
– Jugendliche	63
– Erwachsene	103
– Alte	8

Schlußfolgerungen:

– **Die Treppe wird am meisten von Jugendlichen und Erwachsenen benutzt, auffallend wenig hingegen von Kindern und Alten.**



- Es gibt – so beobachteten wir gleichzeitig – keine Kinder, die sich allein auf der Treppe aufhielten.
  Warum gibt es so wenig Kinder auf der Spanischen Treppe?
  Gibt es keine mehr im Stadtviertel?
  Dürfen sie nicht auf die Treppe zum Spielen gehen?
  Wird es ihnen von den Eltern oder von anderen verboten?
  Oder vertreiben die Händler die Kinder?
  Oder ist die Treppe für das spezifische Spielverhalten der Kinder nicht geeignet?
  Um diese Fragen zu beantworten, müßten weitere Untersuchungen folgen.
- Jeden Tag führen Lehrerinnen Schulklassen auf die Spanische Treppe. Aus welchen Gründen? Um die Anlage zu genießen? Oder weil sie zu den berühmten historischen Orten Roms gehört, die die Kinder im Heimatkunde-Unterricht kennenlernen sollen?
  Wir beobachten, daß die Lehrerinnen den Schülern gestatten, sich Eis zu kaufen und es sitzend auf den oberen Zugangstreppen zu lutschen – aber sie müssen beisammen bleiben. Zum Spielen wird keine Gelegenheit gegeben.
- Warum kommen so wenig alte Leute auf die Treppe?
  - Ist die Treppenanlage, obwohl sie verhältnismäßig bequem ist, für sie immer noch zu beschwerlich?
  - Ist für sie die riesige Treppe eine nur schwer überwindbare Barriere? Übrigens: die Treppe hat keine Handläufe zum Festhalten.
  - Stört die „Okkupation" der Treppe durch die vielen Jugendlichen die alten Leute – aus sozialpsychologischen Gründen?
  - Stört die „Besetzung" der Treppe durch die vielen Touristen?
  - Werden die Alten durch die breite und unübersichtliche Architektur und das „Gewühle" der Benutzer desorientiert? (Hält das auch Kinder von der Benutzung ab?)

  Diese Fragen lassen sich nur durch weitere Untersuchungen klären: **sie weisen darauf hin, daß die Benutzung der Treppe altersspezifische Unterschiede besitzt.**
- Am Sonntagvormittag sind viele Römer unterwegs, die ihren Sonntagsspaziergang machen. Man sieht dann mehr Kinder als sonst. Oft kommen die Väter mit den Kinder allein, spielen mit ihnen und fotografieren sie.

Bewegungsabläufe auf der Treppe

Es gibt 34 verschiedene Stufengruppen; keine läuft parallel zu einer anderen. Verschiedene Stufen gehen nach vorn, andere zurück. Sie veranlassen damit einen wellenförmigen Bewegungseffekt. **Wegen der Verschiedenheit der Stufen ist man gezwungen, beim Gehen seine Richtung immer wieder zu verändern.**

Es gibt mehrere Möglichkeiten, auf der Treppenanlage seinen Weg zu nehmen. Der kürzere Weg ist oft der beschwerlichere, weniger angnehme oder auch gefährlichere, weil er steiler ist. Die längeren Wege erscheinen bequemer und oft interessanter.

Es hat lediglich für den Bautechniker oder Vermessungsingenieur Bedeutung, die Treppenanlage so zu beschreiben, wie man sie auf dem Vermessungsplan sieht. Denn der Benutzer erlebt sie nie in der Weise, wie der Plan sie zeigt. Wer als Benutzer oberhalb der Treppe oder an ihrem Fuß steht, weiß nicht, wieviele Stufen er hinabgehen oder steigen muß, wie



dies im einzelnen abläuft, welche Richtung er einschlagen soll. **Die Treppenanlage läßt sich weder mit einem Blick übersehen noch vorauskalkulieren.** Das hat seine positiven Gründe, die aus der späteren Untersuchung sichtbar werden.

Wir verfolgen einige einzelne Personen und beobachten, wie sie sich bewegen.

- Ein junger Mann hält auf einer Plattform und läuft dann im Sprint nach oben. Jedes Podest bildet ein Intervall, von dem aus er wie eine Katze nach oben hinaufschnellt.
- Ein anderer junger Mann, der humpelt, geht ganz am Rand der Treppe entlang. Er hat dort nicht die Möglichkeit, sich festzuhalten; die Azaleen verhindern es. Offensichtlich gibt ihm die seitliche Begrenzung unter psychologischem Aspekt Sicherheit.
- Eine junge Frau geht sehr ängstlich ganz am Rand; sie starrt fortwährend auf die Stufen.
- Kinder laufen anders als Erwachsene: leichter und variantenreicher. Sie machen
  - oft Wege doppelt,
  - schneller,
  - mit Seitenwegen,
  - mit Wiederholungen.
- Ein Mädchen kommt von der Schänke rechts oben mit Eis in der Hand, rutscht weg und liegt auf der Treppe. Sie hatte nur auf ihr Eis geachtet. Die Treppenstufen sind so bequem, daß sie dazu verführen, sich nicht auf sie zu konzentrieren.

Die Treppenanlage greift mit einem drei Stufen hohen Podest in den Spanischen Platz hinein. Wer längs des Platzes läuft, muß zwangsläufig die Treppenanlage betreten. Ohne daß er es merkt, ist er in die Szenerie hereingezogen.

Wie sich jemand im einzelnen bewegt, wird am besten durch den Film festgehalten. Der Film zeigt die feinen Verhaltensweisen, die im größer gerasterten Sieb der Tätigkeitenkartierung (siehe weiter unten) nicht erfaßt werden können – z.B. wie elegant jemand geht. Der Film hält Informationen fest, die beim Anschauen noch nicht verarbeitungsfähig waren.

Bewegungsrichtungen

Fast jeder Benutzer hat einen anderen Tritt. Fast jeder hat seinen individuellen Gang.

Die Beobachtung zeigt jedoch, daß die Gestaltung der Treppe bestimmte Bewegungsrichtungen zwar nicht vorschreibt, aber doch nahelegt. So haben z.B. Leute, die die Treppe hinunter kommen (obere Seitentreppe rechts) die Tendenz, zunächst in der Mitte zu laufen. Oft schwenken sie erst von der oberen Plattform nach links oder rechts. Auf der „Piazza" halten viele noch einmal an.

Binney sagt, es gäbe keine Stellen an den Treppenstufen, die durch mehr Benutzung abgeschliffener sind als an anderen Stellen. Dies entspricht nicht den sichtbaren Tatsachen. Die Treppen zeigen sehr genau an, wo die meisten Menschen gehen. Der Verschleiß der Stufen könnte geradezu ein statistisches Beweisstück für die Benutzung sein: man kann die Abschleifungen messen und grafisch darstellen. Diese Methode gäbe an, wie häufig jede Stelle benutzt wird. Unter Häufigkeit wären keine absoluten Zahlen zu erwarten, sondern nur relative Angaben; so der Vergleich: eine bestimmte Stelle ist etwa x-mal mehr benutzt als eine andere.

Viele Leute benutzen beim Herabgehen die Treppe wie Skiläufer einen Hang. Sie laufen schräg über die Stufenfolge, sie laufen „Slalom".

An mehreren Punkten müssen sie entscheiden:
– ob sie in gerader Linie weiterlaufen und dadurch den Hang kreuzen
– oder einen Bogen schlagen, um wieder in die kürzeste Linie zu kommen.

Die gerade Linie schräg über den Hang ist die weitere Strecke – aber auch die interessantere. Was momentan bequem erscheint, wird später weniger bequem, weil es ein weiterer und komplizierter Weg ist.

Der „Fuß" der Treppe hat auf kleinstem Raum die meisten Laufrichtungen:
– auf der Bürgersteigebene,
– auf den drei Stufen, die zum Fahrweg überleiten,
– auf dem Fahrweg um den Barkenbrunnen.

Von unten gesehen kommt man rechts leichter auf den „Fuß" der Treppe: Weil der Bürgersteig hier breiter auf ihn einmündet als links, kommt man geradezu automatisch in die Treppenanlage hinein. Die Treppe besitzt durch diese raffinierte Gestaltung eine Art Saugwirkung: sie schleust die Leute geradezu unmerklich in ihren Bereich. Der in den Spanischen Platz vorgeschobene „Fuß" der Treppe bildet den Rand des Platzes, auf dem die Fußgänger ungefährdet vom Verkehr der Kutschen und später der Autos gehen können. Man wird aber von beiden Seiten vom Mobiliar der Blumenstände etwas blockiert.

Vom „Fuß“ der Treppenanlage steigt man am leichtesten auf den Seitentreppen auf. Und schneller, weil:

- die Stufen dort parallel erscheinen im Gegensatz zur mittleren unteren Treppe; dort erscheint die Richtung durch größere Breite und die konvexe Brechung der Stufen weniger kanalisierend.
- Am „Fuß“ der Treppe weist die Pfeilerstellung deutlich auf die Durchgangsfunktion der Seitentreppen hin.

Wer schnell ans Ziel will, hat das Bedürfnis, den kürzesten Weg zu wählen. Ein junger Mann betritt von links unten die untere Treppe, überquert sie im Laufschritt in der Diagonalen, so daß er auf der unteren Plattform bereits an der rechten Seitentreppe ankommt.

Die Leute, die die Treppe hinaufgehen, benutzen sie variantenreicher als beim Hinabgehen.[215]

Die Händler taxieren offensichtlich sehr genau, wo die meisten Leute gehen.

Das Verhalten der Händler ist nicht nur ein Beweis dafür, wie unterschiedlich die Laufrichtungen sind, sondern es beeinflußt wiederum auch diese Laufrichtungen selbst – durch ihre Ausstellungen von Waren.

Wenn die Azaleen aufgestellt werden (in den Wochen um Ostern), werden einige Wege kanalisiert. Einige Stellen sind nun nicht mehr für den Aufenthalt benutzbar. Einerseits wird schöne Schaubarkeit gewonnen, andererseits gehen soziale Handlungsmöglichkeiten verloren.



Richtungswechsel

Man ist immer gezwungen, sich zu **entscheiden**, in welche Richtung man geht. Das Podest zwischen Mittelplatz („Piazza") und oberer Plattform gibt die Chance, die Richtung auf gerader Ebene zu wechseln. Eine Reihe von Leuten tut das.

Sehr viele Leute, die von der rechten oberen Seitentreppe kommen, gehen nicht in gleicher Richtung weiter, sondern laufen von der ersten Plattform an diagonal über die gesamte Treppe bis zur „Piazza" und benutzen dann die linke Seitentreppe.

Man entscheidet sich offensichtlich nicht von vornherein, in welcher Richtung man laufen will.

Vielfach überläßt man sich zunächst der Treppe und orientiert sich dann auf dem nächsten Haltepunkt, einer Plattform oder einem Podest.

Wenn sich auf der oberen Treppe nicht viele Menschen aufhalten (z.B. frühmorgens oder nach dem Regen), wird sie häufiger gekreuzt.

Dies geschieht öfter beim Heraufsteigen als beim Herablaufen. **Auch hier führt die Quantität der Benutzer zu einer anderen Benutzungsqualität.**

Der Richtungswechsel hat eine ausgesprochen antiachisale Tendenz.

Im Gegensatz zu früheren Treppenanlagen läßt sich die Spanische Treppe nicht durch einen einzigen Blick erschließen, sondern erst in einem Prozeß der Bewegung.

Sie hat keinen Fixpunkt mehr, der einem absoluten Herrn gehört, sondern viele Bereiche, die alle gleich wichtig sind.

Antiachsiale Bewegungsabläufe

Für die Praxis der Bewegung, d.h. für die Wegeführung, ist das achsiale Moment untergeordnet. Die Wegeführung wird zweimal durch einen Querriegel gebrochen: der Benutzer wird an die Seiten verwiesen.

Aber nicht nur die Quermauern unterbrechen das achsiale Prinzip, sondern auch die weitere Gestaltung der Architektur. **Die Architektur fordert geradezu aus Prinzip dazu auf, die Achse zu verlassen.** Die Gehrichtungen laufen mehrfach nach den Seiten; die Ausbuchtungen werden die wichtigsten Aufenthaltsorte der Treppe. **Die Architektur sorgt dafür, daß die Leu-**

te nirgendwo achsial vereinnahmt werden. Dies ist eine Lenkung durch die Architektur, die total im Gegensatz zu höfisch-absolutistischen Anlagen steht.[216]

Unter der Oberfläche der Achse, die offensichtlich eine vorgegebene Anforderung erfüllt, entwickeln sich also andersgelagerte und weitaus wichtigere Qualitäten.

Nur auf dem Plan – und von der Via Condotti her – scheint die Treppe eine achsiale Anlage zu haben – das heißt eine hergebrachte barock-absolutistische Gestalt. Aber das ist nur der erste **Anschein** – vom **Voyeur-Aspekt** aus gesehen. Die **Benutzbarkeit** der Treppe entwickelt sich im Gegensatz dazu geradezu gegenläufig antiachsial.

Diese Architektur schränkt nicht ein, sondern läßt viele Möglichkeiten offen. Sie ist im besten Sinne anti-autoritär.

Orientierungsmöglichkeit

An der Ecke der obersten Treppe rechts geht niemand vorbei, der sich nicht kurz zeitlich nach außen orientiert – zu den Bauten neben der Treppe, darüber hinaus oder aber auch nur zu den Bildern, die am Geländer hängen.

Wenn man die Treppe herunterkommt, so ist die Plattform der Punkt, wo man zum erstenmal Übersicht hat. Jetzt muß man sich entscheiden. Man bleibt stehen, orientiert sich und wählt.

Praktisch auf jedem Podest schaut man sich um und orientiert sich wieder von neuem.

Das Podest ist ein Moment der Sicherheit, auf dem erst Orientierung möglich ist.

Vor der mittleren Treppe organisiert eine Familie den Abstieg: sie sammelt sich und nimmt das Kind bei der Hand.

Viele Leute zaudern: Sie wissen nicht, wohin sie gehen wollen – kein Wunder bei soviel Angebot.

Neugierverhalten

Das Fehlen der leichten „Orientierungsmöglichkeit" ist ein Vorteil.

Die Treppenanlage regt die Neugierde an, weil sie keine Übersicht bietet und auch in einzelnen Passagen nur schwer überschaubar ist. Von ganz oben überblickt man

– die obere bühnenartige „Piazza",

– dann kommt eine Zone, in der man nur sehr weniges und nur in Andeutungen wahrnimmt;
– ganz unten überblickt man den Barken-Brunnen.

Der Zugang zur Treppenanlage ist oben eng kanalisiert und so geführt, daß der Herabsteigende nur Ausschnitte der Treppe im Blick hat. **Die Treppenanlage wird in einer Folge von Überraschungen erschlossen. Dies weckt die Benutzer geradezu auf. Wir beobachten, daß sie sich besonders anstrengen, ihre Umwelt wahrzunehmen.**

Schon während des Gehens schauen viele Leute erstaunt herum. Viele von ihnen nehmen am Podest die erste Gelegenheit wahr, stehen zu bleiben, um in Ruhe die Szenerie zu verarbeiten.

Die einzelne Stufe besitzt eine Tiefe von 45 bis 51,5 cm, hat also fast einen halben Meter Auflage-Fläche für die Schuhe. Sie ist 1 1/2 Fuß tief, so daß man seinen Fuß hin- und herschieben kann.[217]

Das heißt: wie auch immer man die Stufe betritt, bei der Tiefe der Auftrittsfläche ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß man auf ihr steht und nicht abrutscht.

Dadurch ist die Treppe ziemlich sicher.

Dies hat zur Folge, daß die Leute entlastet werden: ihre Angst mindert sich. Folge: sie können dadurch ihre Aufmerksamkeit auf die Umwelt lenken, d.h. sich aktivieren.



Sicherheits- und Freiheitsbedürfnis

Wir beobachten eine Familie: sie läuft auf dem sicheren begrenzten Bereich des Mittelplatzes (Piazza) auseinander und findet sich schnell wieder zusammen.

Auf der Treppe ist die Freiheit gesichert, weil die Abläufe letzten Endes klar sind:

- bei aller Vielfältigkeit: im Innenbereich der Treppe ist sie ein umgrenzter Raum.
- Es gibt nur einen Ausgang am anderen Ende; seitlich kann man die Treppenanlage nicht verlassen. Das ist bei einem Platz in der Regel nicht der Fall.

Bequemlichkeitsbedürfnis und Aufenthaltsanreiz

Die Kraftanstrengung zur Überwindung des Höhenunterschiedes von rund 20 Metern (135 Stufen) treibt Schweiß – vor allem in der sommerlichen Wärme und mit zunehmendem Alter.

Die Spanische Treppe besitzt nun eine Anzahl von Gestaltungsmerkmalen, die für die Benutzer Erleichterung bringen, d.h. physische und psychische Entlastungen darstellen. Dafür gab es zur Bauzeit der Treppe das Stichwort „Commodité“, d.h. Bequemlichkeit.

Die Gestaltung der einzelnen Stufen dient der Bequemlichkeit der Benutzer. Jede einzelne Stufe ist nur etwa 15 cm hoch. **Man braucht die Füße nur leicht anzuheben, um auf die nächste Stufe zu kommen.**

Praktisch kann man dabei auch den Körperschwung ausnutzen.

Selbst für alte Leute ist das leicht.

Wenn die Stufen höher wären, müßte man die Bauchmuskulatur stark anstrengen – das ergäbe eine ganze unnormale, künstliche Anspannung, die zudem stark ermüdet.

Antoine Joseph Dezallier d'Argenville sagt 1711 in seinem Buch über die Theorie und Praxis des Gartenbaus, daß Treppen in Gärten sehr leicht zu begehen sein müssen. Jede Flucht darf nicht mehr als 11 bis 13 Stufen haben, am besten eine ungerade Zahl[218] (die Spanische Treppe hat jeweils zwölf Stufen).

Gemäß D'Argenville soll jede Stufe 15 bis 16 „pouces de giron" Tiefe haben, bei 5 bis 6 Höhe. Die Stufen sollen etwas Neigung besitzen, damit das Wasser ablaufen kann.[219]

Das Verhältnis der Höhe zur Tiefe jeder Stufe ist bei der Spanischen Treppe etwa 3 zu 10 (13-15 cm zu 45-51,5 cm). Dies entspricht den Empfehlungen von D'Argenville, der von einem Verhältnis von 5 bis 6 Daumen Höhe zu 15 bis 16 Tiefe spricht.[220]

Für D'Argenville ist die commodité der Gartenanlage sehr wichtig.

Im gegenwärtigen Baubetrieb gibt es immer noch eine Faustregel für die Anlage einer bequemen Treppe. In den Niederlanden z.B. drückt man die Bequemlichkeit so aus, daß die Addition der verdoppelten Höhe und die Tiefe jeder Stufe etwa 60-65 cm sein soll. Bei der Spanischen Treppe wäre diese Summe etwa 65 bis 77 cm. Diese höhere Summe kommt von der größeren Tiefe der Stufen und nicht von einer großen Höhe her. Dies kann erklären, daß man die Spanische Treppe zum schnellen Hinaufsteigen nicht so richtig benutzen kann und daß die Leute sich auch dadurch veranlaßt fühlen, sich aufzuhalten. Wer sich überzeugen will, daß ein verkehrtes Verhältnis zwischen Tiefe und Höhe von Stufen sehr ermüdend wirkt, kann dies gleich in der Nähe der Spanischen Treppe an der sogenannten Rampa di San Sebastianello untersuchen. Sie besteht aus dreimal 32 Stufen von 12 cm Höhe und 54 cm Tiefe. Der Vergleich macht offenkundig, daß die Spanische Treppe viel höhere und reichere Benutzungswerte besitzt.

Auf der Spanischen Treppe erreicht man nach 12 Treppenstufen stets ein Podest. Man hebt also den eigenen Körper immer nur bis in die Höhe des eigenen Scheitels.

Der Aufstieg in die Höhe des eigenen Scheitels ist ein Maß an physischer Kraftanstrengung, das einigermaßen gut verkraftet werden kann.

Der Energie-Aufwand ist also auf den menschlichen Maßstab zugeschnitten.

Auch hierin zeigt sich eine Veränderung des Bezugspunktes von weittragender Bedeutung: nicht mehr eine übermenschliche Repräsentation, sondern die unmittelbaren menschlichen Bedürfnisse bestimmen das Gestaltungsfundament.

Physisch bedeutet ein Podest: nach der Anstrengung des Steigens kann man zwei Schritte in der Ebene gehen, sich also einen Augenblick unbelastet fühlen; nach zwei bis drei Atemzügen beim Steigen[221] kann man auf dem Podest durchatmen und sich dadurch von der Anstrengung zumindestens etwas entlasten.

Es wechselt also Anspannung mit Entspannung – eine für den Körper wohltätige Anordnung.

Wir beobachten, daß viele Leute auf dem Podest ihren Gang verlangsamen, bevor sie zum weiteren Aufstieg ansetzen.

Geht man die Treppe hinauf, so werden die Podeste nicht sichtbar. Umso willkommener sind sie, wenn sie sich dem Blick erschließen.

Man atmet auf und hat die Gewißheit, gleich eine Pause zu haben. Diese psychische Entlastung mobilisiert die physischen Kräfte.

Auf jedem Podest bekommt man nicht nur eine bessere Gelegenheit, sich zu entspannen, sondern auch die Chance, die Richtung zu ändern.

Die Treppenanlage ist also zerlegt: sie besitzt zehn Haltepunkte zwischen den elf Stufenfolgen.

Die Vielfalt der Ansichten hat noch eine weitere Wirkung: Lotz weist auf die psychologische Entlastung hin, die bei der Mühe des Aufstiegs auch dadurch entsteht, daß das Auge eine Fülle von Erlebnissen durch überraschende Bilder hat.[222]

- Die Podeste werden oft als Orte benutzt, auf denen man ausruht, wenn man sich nicht setzen will. Ein Mann kommt die Treppe hinauf, dreht sich dann wieder um und schaut zur Via dei Condotti hinunter.
- Man bleibt zwar bevorzugt auf den Podesten stehen, aber auch auf den Stufen wird angehalten, um z.B. etwas zu verstauen, eine Zigarette anzuzünden u.a. Offensichtlich sind die Stufen so tief, daß sie auch zum Stehenbleiben reizen.



– Wenn die Leute bis zur letzten Plattform gelangt sind, haben viele das Gefühl, daß die Treppe hier eng wird und daß sie mit den nächsten Schritten die Treppenanlage verlassen. Viele bleiben stehen, schauen sich noch einmal um, genießen die Architektur noch eine Weile und gehen dann weiter.
– Eine sehr ängstliche Frau geht vorsichtig die ersten Stufen hinunter; und atmet wie befreit auf, als sie die oberste Plattform erreicht.
– Viele Leute kommen wieder zurück.
– Zwei alte Damen gehen vom Platz aus die Treppen hoch. Auf dem ersten Podest bleiben sie kurz stehen, verschnaufen, gehen weiter hoch, bleiben an der Ecke des obersten Podestes stehen, drehen sich um und gehen weiter. Sie haben es offensichtlich eilig, halten aber trotzdem kurz.

Diese Doppelwertigkeit ist als Prinzip der Treppe angelegt: die Architektur zielt darauf, von der direkten Funktion (Durchgang und Aufstieg) abzulenken: zum Aufenthalt.

– Der Eisverkäufer reinigt am Morgen mit einem Besen sein Revier – offensichtlich, um es aufhaltsamer zu machen.
– **Je mehr Menschen sich auf der Treppe aufhalten (nachmittags und abends), desto mehr wird der Bewegungsraum und damit die Bewe-**



gungsfreiheit eingeschränkt. Folge: die Häufigkeit der Bewegung sinkt, die Häufigkeit des Sitzens steigt. Man sieht daran, daß die steigende oder sinkende Quantität der Benutzer die Benutzerqualitäten beeinflußt.

- Wenn man ganz oben steht, weiß man: wenn man hinuntergeht, hat man die Aussicht nicht mehr und muß sich anstrengen, um sie sich wieder zu holen.
  Die Verweildauer wird dadurch gesteigert.
- **Von der Via dei Condotti aus stellt sich die Treppe nicht als Durchgangsort dar, sondern als Amphitheater. Es wird nicht sichtbar, wie hoch es hinaufgeht.**

Im Gegensatz zur Spanischen Treppe besitzt die nördlich von ihr liegende und etwa zeitgleich entstandene Treppe des hl. Sebastianello (1723-1726)[223] keinerlei Anreiz sich aufzuhalten. Sie hat eine völlig andere Stufenfolge: 32 (gegenüber 12 auf der Spanischen Treppe) bis zum nächsten Podest.[224]

Man bleibt höchstens stehen, wenn man müde ist.
Die Treppe ist fast immer leer.



Es gibt drei Gründe, auf der Spanischen Treppe zu verweilen.

- **Der erste Grund ist physiologisch faßbar. Viele Benutzer haben den Wunsch, sich von der körperlichen Anstrengung des Weges bzw. des Treppensteigens auszuruhen: eine Pause zu machen, die der körperlichen Erholung (Regenerierung) dient.**
- **Der zweite Grund ist individualpsychologisch faßbar. Viele Benutzer haben den Wunsch, bestimmte Qualitäten der Treppenanlage zu genießen: die Luft, die Sonne, den Geruch der Blumen, sichtbare Gestaltungen der Architektur u.a.**
- **Der dritte Grund ist sozialpsychologisch faßbar. Viele Benutzer haben den Wunsch, andere Menschen zu beobachten oder mit ihnen in Kontakt zu kommen.**

Zwischen diesen Gründen gibt es **Zusammenhänge:**

- Die Überwindung des Höhenunterschiedes ist für jeden Benutzer eine körperliche Anstrengung, die geradezu zwingend Pausen erforderlich macht.
- Dadurch liegt die Häufigkeit der Pausen verhältnismäßig hoch.
  Sie liegt erheblich höher als auf der benachbarten Treppe S. Sebastianello, weil die Spanische Treppe im Gegensatz zu ihr eine außerordentliche Vielzahl von Pausen-Orten anbietet: in Form von Podesten und kleinen Plätzen. Dadurch erhöht sich die Häufigkeit der Pausen noch einmal erheblich.
- Für das Absteigen auf der Treppe haben die Podeste und Plätze die Funktion, das Einhalten aus Sicherheitsgründen anzubieten. Die Häufigkeit, daß tatsächlich Pausen gemacht werden, ist hierbei allerdings erheblich geringer als beim beschwerlichen Aufsteigen.
- **Mit der Häufigkeit der körperlich bedingten Pausen wächst die Wahrscheinlichkeit, daß die Benutzer die Pause nicht allein zur Regeneration gebrauchen, sondern auch weitere Qualitäten der Architektur wahrnehmen, genießen, verarbeiten. Es wächst also die Häufigkeit, daß die Benutzer zur einen Dimension der Pause eine weitere hinzufügen.** Dies bedeutet: sie bereichern ihr Erleben; sie weiten ihre Erfahrungen aus – **die Architektur wird in mehreren Dimensionen, d.h. komplexer benutzt** (zum Stichwort Komplexität siehe weiter unten).
  Hierbei ist nicht nur der Wechsel von einer Qualität in die andere wichtig, sondern auch, mit welcher Häufigkeit er geschieht.
- **Die individualpsychologische Dimension und die sozialpsychologische Dimension der Erfahrung der Architektur hängen zusammen.**
  An anderer Stelle dieser Untersuchung wird ausführlich dargestellt,
  - **daß der Reichtum der Situation dazu führt, daß die Architekturszenerien mit einem hohen Maß an Häufigkeit von den Menschen aktiv benutzt werden;**

– daraus resultiert wiederum, daß ein hohes Maß der Benutzung nicht im individualpsychologischen Bereich bleibt,
– sondern sich zusätzlich in den sozialpsychologischen Bereich, d.h. in eine weitere, dritte Dimension der Architekturnutzung entwickelt:
– es entstehen menschliche Wechselbeziehungen (Interaktionen).
– Sie äußern sich darin, daß der Wunsch entsteht, andere Menschen zu beobachten
– und mit ihnen in Kontakt zu kommen.

Im Gegensatz zu den großen bekannten Treppen in Rom wie etwa vor der Kirche S. Maria Aracoeli und vor dem Kapitol sowie im Gegensatz zur benachbarten Treppe S. Sebastianello **ist die Spanische Treppe dadurch so wirksam, daß sie so wenig Treppe ist.**

Sie ist eher ein Platz, auf dem man sich aufhält, als eine Treppe zum Durchgehen.

Die Spanische Treppe ist
– städtebaulich zunächst der Übergang zwischen der Unterstadt und der Oberstadt. Sie ist also ein **Durchgangsweg.**
– Gleichzeitig aber ist sie ein **Aufenthaltsort.**

Die Untersuchung der Treppenfolge zeigt:
Die Treppenanlage ist **zehnmal zerlegt.**
Sie besitzt **schmale Haltepunkte:** die Podeste.
Und: **breite Haltepunkte:** die Plätze. Der mittlere Teil der Treppe wird auch in den historischen Quellen als „Platz“ (Piazza) bezeichnet.

These: Diese Gestaltung reizt die Benutzer eher dazu, auf der Treppe zu verweilen, als sie lediglich als Durchgangspassage zu gebrauchen.

Zum Verhalten auf der Treppenanlage zunächst einige Beobachtungen:
– Zwei Frauen im mittleren Alter verschnaufen auf einem Podest, bevor sie zum weiteren Aufsteigen ansetzen.
– Wo es viel zu schauen gibt, wächst die Häufigkeit, daß Leute stehen bleiben – z.B. oben am Anfang der Treppe.
– Über den Mittelplatz geht so gut wie keiner, der nicht wenigstens kurz Halt gemacht hat. Das geschieht natürlich auch unter dem Einfluß der Schmuck- und Bilderausstellungen.

Verschiedene Beobachtungspositionen

Es gibt verschiedene räumliche Positionen beim Zuschauen:
- oben vom Obeliskenplatz aus (also vom „Olymp"),
- beim Auf- oder Absteigen auf der Treppe,
- beim Stehen auf der Treppe,
- beim Stehen auf dem Mittelplatz („Piazza"), den Plattformen und Podesten,
- von außen aus der Distanz (von der Via dei Condotti aus),
- und von innen, d.h. mitten in der Aktion.

Warum halten sich soviel Leute auf der unteren Plattform auf?

Sie beobachten
- Leute, die die Treppe hinaufkommen,
- Leute, die die Treppe hinabgehen,
- wie die Händler ihre Waren auslegen (Stück für Stück die Ketten nach dem Regen auf dem grünen Samttuch ausbreitend),
- wie die Händler Käufer heranholen und zum Kauf überreden,
- besondere Darbietungen (z.B. ein singendes Pärchen).

Von den Ballustraden des oberen Obeliskenplatzes („Olymp") sowie vom mittleren Platz („Piazza") aus können die Zuschauer ruhig und aus einer gewissen Distanz beobachten.

Auf dem mittleren Platz („Piazza") gibt es offensichtlich soviel zu gukken, daß manche Leute mehrfach anhalten. Wolfgang Lotz weist auf die Lust an stets neuen Aussichten hin.[225]

An den Treppenseiten sitzen die Paare. Die Treppe läßt dies zu. Sie ist breit genug – zum Durchgehen wie zum Aufhalten. Sie fordert zum Beobachten auf, weil alles, was man sieht, wie eine Theaterszenerie erscheint.

Durch die beiden kleinen Ständer mit Bildern hat sich vor der Rampe eine Art Gang gebildet. Das heißt: die Leute, die sich für die Bilder interessieren, haben die Möglichkeit, auf diesen Gang zu treten und die Bilder, die an der Rampe hängen, ungestört vom Durchgangsverkehr zu betrachten.

Beobachten . . .
vom „Olymp“



. . . beim Auf-
und Absteigen von
der Treppe



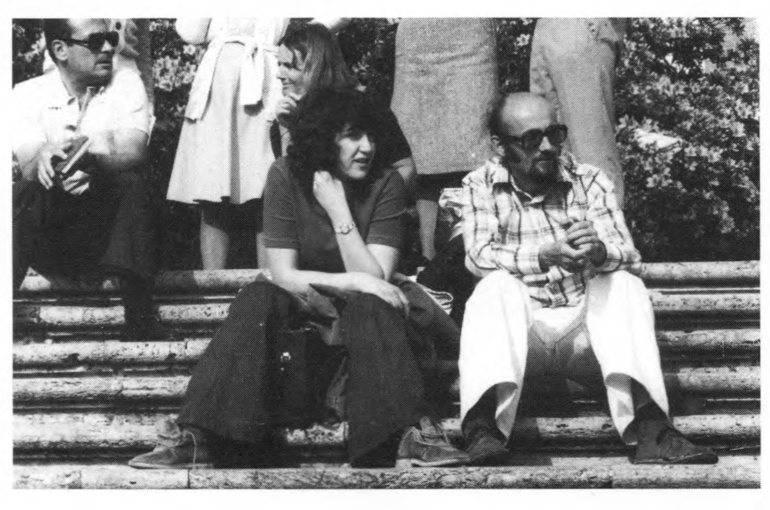
. . . beim Stehen
auf der Treppe



. . . beim Stehen auf der „Piazza"



. . . aus der Distanz



. . . von innen, d.h. in der Aktion

Lernen

Die Treppe erzeugt auch Ängste.

Daher gehen Leute an der Seite in der Nähe der Brüstung, um sich notfalls festzuhalten. Sie fassen Kinder an – eine Vorsichtsmaßregel. Die Leute lernen aber beim Weitergehen, mit ihrer Angst umzugehen.

Auf den unteren Seitentreppen sind die Leute bereits sicherer. So gut wie niemand geht dann außen; alle benutzen die Mitte.

Je ängstlicher Leute sind, desto näher laufen sie am Treppenrand. Je sicherer sie sind, desto eher gehen sie in der Mitte.

Die Füße werden als Tastinstrument außerordentlich stark und vielfältig herausgefordert – fast wie bei Pferden.

Man muß nicht nur Tasten lernen, um sicher gehen zu können, sondern man kann es auch genießen – beim Bewegen.

Diese Herausforderung ist nützlich, um verschüttete Fähigkeiten wieder zu mobilisieren.

Auf der mittleren Treppe läuft eine Familie hinab – jetzt aber mehr in der Mitte.



Sie hat gelernt, freier mit der Treppe umzugehen.

Die Treppe ist so lang, daß man auf ihr übt:

– seinen Körper besser zu beherrschen,
– seinen Gleichgewichtssinn zu schärfen,
– seine kleine Angst (zu stürzen) zu überwinden,
– zu gehen und gleichzeitig zu beobachten,
– seine Bewegungen flüssiger zu machen.

Man lernt wieder das Laufen.

Die oben beschriebene Familie lernte, sich gegenseitig frei zu lassen:

– der Vater läßt das Kind laufen,
– die Mutter macht sich selbständig.

Viele Leute, die zunächst ängstlich die Treppen nehmen, lernen nach einiger Zeit, sie freier zu benutzen.

Die Treppe aktiviert also die Fähigkeiten des Körpers.

Die Treppe fordert zu Körperhaltungen heraus, die man sonst kaum oder nur selten einnimmt.

Zum Beispiel knien sich viele Personen hin, wenn sie einen Schmuck, der auf der Erde ausgebreitet ist, anschauen.

Auf dem Olymp, also am Rande des oberen Platzes vor der Kirche, sitzen junge Leute und lassen ihre Beine über die Brüstung baumeln.

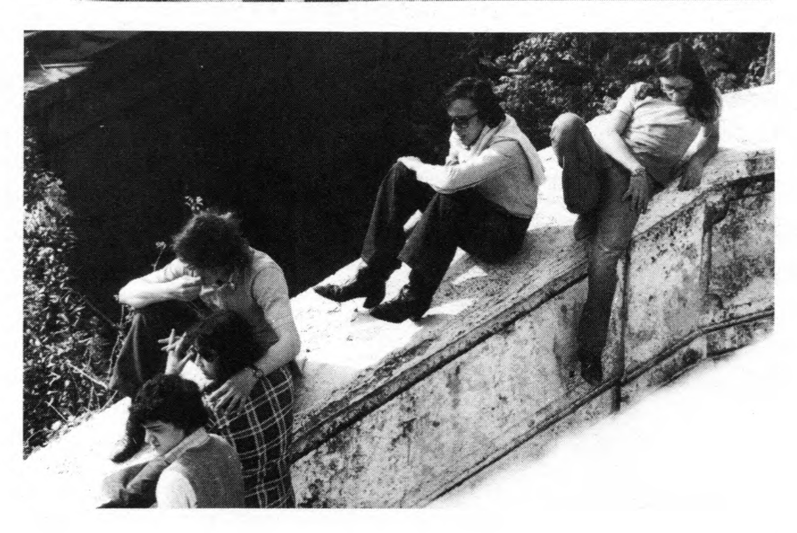


Füße als Tastinstrumente



Körperhaltungen





Die Treppe als Interaktionsraum

Die Breite der Treppe ermöglicht es vielen Leuten, nebeneinander zu gehen, zu sitzen und sich zu unterhalten.

Die Leute haben auf der Treppe offensichtlich das Bedürfnis, zusammenzurücken, auch wenn sie sich nicht kennen.

Dieses Verhalten steht ganz im Gegensatz zu der sonst vorherrschenden Gewohnheit, sich isoliert zu halten. Im Café, in der Straßenbahn, im Wartezimmer: überall werden meist zunächst die Plätze, die völlig leer sind, belegt und erst anschließend wird aufgefüllt. Hier ist es anders: Wenn Personen allein kommen, setzen sie sich oft zu schon bestehenden Gruppen dazu. Daher sind einige Stufen völlig leer, andere dagegen dicht besetzt.

Offensichtlich wird aus diesem Grunde die untere Treppe mehr angenommen. Dort sind nämlich die drei oberen Reihen zur Zeit durch Azaleen verstellt, so daß nur vier bis fünf Reihen zum Sitzen übrig bleiben. Die Leute – fast nur junge Leute – sitzen hier dicht gedrängt.



Erzählen und Zuhören









Sprache und Körpersprache





Viele Menschen knüpfen offensichtlich Kontakte auf der Treppe. So kommen einige Soldaten schnell mit einer ganzen Gruppe ins Gespräch. Einige Leute, die in der Nähe sitzen, mischen sich ein; sie lachen mit.

Nachdem die „offizielle" Vorstellung eines gitarrespielenden Paares mit Beifall beendet ist, unterhalten sich die beiden getrennt mit jeweils einer Gruppe von Leuten. Der junge Mann setzt sich auf die Treppe und beginnt nach einer Viertelstunde noch einmal mit dem Gitarrenspiel. Nachdem die junge Frau sich mit einem Kuß von einigen jungen Leuten verabschiedet hat, kommt sie dazu und beginnt zu singen. Das Ganze ist jetzt intimer geworden. Am Schluß kommt auch kein Beifall mehr, Klatschen als eine mehr offizielle bzw. rituelle Antwort ist hier nicht mehr angebracht.



Weitere Formen der Aneignung

Die Treppe ist wie ein Haus: Sie wird eingerichtet mit Möbeln und Teppichen und wieder ausgeräumt und sauber gemacht.

Die Händler bringen an den Außenbrüstungen Nägel und Schnüre an, um ihre Bilder aufzuhängen. Ganz ähnlich befestigen Wohnungsbesitzer Bilderleisten. **Die Tatsache, daß ein Mann ungeniert beim Bearbeiten der Ledergürtel eine Stufe mit einfärbt, zeigt, wie er sich zuhause fühlt: Er benutzt einen öffentlichen Bau wie seine eigene Werkstatt.**

Die Azaleen werden wie ein häuslicher Blumenschmuck aufgestellt.

Die Händler greifen sich weite Bereiche der Spanischen Treppe, indem sie ihr Mobiliar ausbreiten. Mit Tischen und Laken, auf die sie ihre Waren legen, nehmen sie umfangreiche Flächen in Beschlag und teilen die Räume auf. An einigen Stellen bleiben nur schmale Durchgänge.



Händler breiten sich aus











Essen



Picknick

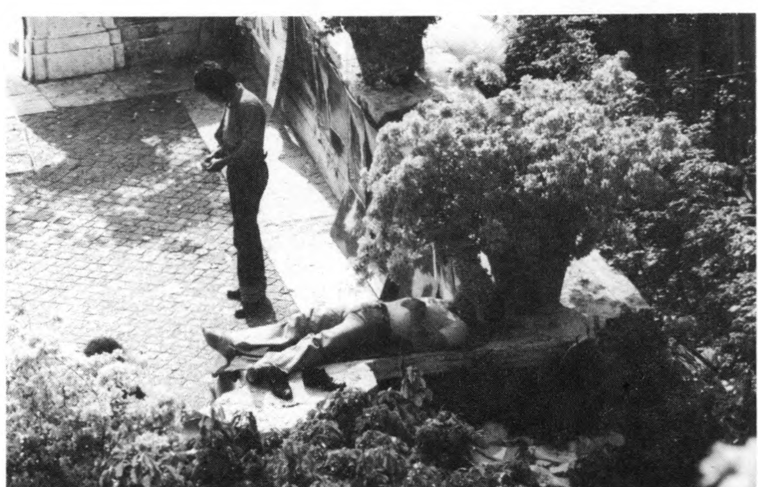


Zeitung lesen

Der Eiswagen



Schlafen



Azaleen



Viele Händler bilden mit ihren Ständen neue Möglichkeiten für die Wege und die Zuweisung der Szenerie an die Leute. Sie zerstören aber auch Möglichkeiten, indem sie verstellen.

Der Eiswagen stellt sich so vor den Eingang zur Treppe, daß nur ein schmaler Durchgang bleibt. Hinter dem Eiswagen läßt sich oft eine Traube von Leuten nieder: zum Eis essen.

Plötzlich kommen mehrere Schulklassen mit ihren Lehrerinnen herauf. Innerhalb von wenigen Minuten sitzen alle Kinder auf den Stufen unterhalb des Eiswagens und lutschen.

Junge Leute sitzen auf den Stufen und machen Picknick.

Aber man kann beobachten, daß nicht nur junge Leute, sondern „seriöse" Ehepaare plötzlich ihre Lunchpakete auspacken und inmitten der vorbeiziehenden Leute ihre Mahlzeit halten – und anschließend gelegentlich noch ihren Mittagsschlaf.

Die Treppe und das Treiben auf ihr fordern sie heraus, häusliche Gewohnheiten auf den öffentlichen Raum zu übertragen.

Viele Leute lassen sich für Stunden und halbe Tage auf der Treppe nieder. Viele sieht man Tag für Tag. Sie fühlen sich wie zu Hause. Sie benutzen die Treppe nicht als eine fremde Umgebung, die bestaunt wird, sondern als selbstverständliche Umwelt.

Das steht ganz im Gegensatz zur Benutzung der meisten anderen touristischen Orte in Rom. Ähnlich aufhaltsame Orte sind z.B. die Kolonnaden von St. Peter oder die Fontana di Trevi.

Die Szenerie verändert sich nicht nur durch die besonderen Formen der alltäglichen Aneignung, sondern auch durch besondere Ereignisse. In der Osterzeit werden riesenhafte Pulks von Azaleen auf der Treppenanlage aufgestellt. Dadurch sind breite Bereiche der Treppe nicht für die Leute benutzbar. Die Wege werden enger.

Um Weihnachten wird heute noch in der großen Nische auf der Treppe eine neapolitanische Krippe von etwa drei Metern Höhe aufgebaut. Männer, in Lumpen gekleidet und mit Schuhen, die aus Autoreifen angefertigt wurden, spielen dann Dudelsack und Schäferflöte.

Handel

Die Händler haben die Treppe untereinander aufgeteilt. Jeder hat seinen eigenen Platz. Die Händler schaffen sich mit wenig Mobiliar ihre eigenen Räume.

Ein Lederhändler hat am Sonnabendnachmittag seine Waren ausgelegt. Er geht hinauf, ein paar Minuten, und läßt seine Waren ganz unbewacht liegen.

Es gibt also eine ungeschriebene Norm auf der Treppe: man stiehlt nicht.

Ganz unten, am Fuß der Treppe, haben die Blumenhändler ihre Stände: also in der Übergangszone von Bürgersteig und Treppe. Im Gegensatz zu den anderen Verkäufern haben sie feste Stände aus Holz. Wie etabliert der Blumenverkäufer ist, zeigt die Tatsache, daß er ein Telefon am Stand hat.

Die Bilderverkäufer sind Verleger. Sie verkaufen die Produktion von Malern, die an anderer Stelle arbeiten. Nur ein einziger Bilderverkäufer ist selbst Künstler und malt einen Teil seiner Bilder auf der Treppe. Er hat an der Kunstakademie Florenz studiert und dort seinen Abschluß gemacht.

Die Händler sind teilweise Kleinproduzenten, d.h. Handwerker, die ihre Waren selbst herstellen. Sie entsprechen der Phase der vorindustriellen Handwerksproduktion mit eigener Verteilung (Verkauf).





Schmuck



Leder



Bilder

So belebend die Händler sind, sie machen der Bewegungsfreiheit der Treppenbenutzer keinerlei Zugeständnisse: sie okkupieren oft auf die rücksichtsloseste Weise den Platz und die Wege.[226] Sie zwingen damit die Benutzer, ihre Waren entsprechend wahrzunehmen.

„Hier hat überhaupt keiner eine Lizenz, nur der Blumenhändler unten auf der Straße und der Souvenirverkäufer ganz oben", sagt ein Maler.

Samstagmorgen gegen 10 Uhr: Plötzlich werden die Händler geschäftig und packen ein. Gibt es in der nächsten Minute einen Schauer? Nein. Es regnet nicht. Ein Polizist kommt. „Die Polizei kommt nur ab und zu. Die normalen Stadtpolizisten haben uns gar nichts zu sagen, sie dürfen uns nicht anfassen. Nur die Finanzpolizei kann uns etwas tun. Aber die kommt selten". **„Wir sind einfach da – ohne Genehmigung. Wenn die Polizei kommt, räumen wir blitzschnell ab".**

Ein Händler: „Ich packe meine Sachen ganz schnell zusammen, wenn die Finanzpolizei kommt. Mir kommt ein Gesetz zugute, daß die Polizei mich nur packen kann, wenn meine Sachen auf der Erde liegen. Wenn ich aber den Koffer in der Hand habe, kann sie nichts machen".

Als der gleiche Finanzpolizist, auf dessen Erscheinen hin vorher die Händler schlagartig ihre Waren zusammenpackten, zum zweiten Mal auf der Treppe erscheint – diesmal kommt er von oben nach unten – kümmert sich keiner mehr um ihn. Offensichtlich weiß man, daß er seine Aufsichtsfunktion durch die vorhergehende Visite erfüllt hat.

Der sehr kommunikative Händler auf dem oberen Podest sagt, als er seine Kollegen auf das Erscheinen des Polizisten hin einpacken sieht: „Ich kümmere mich nicht darum". Er läßt seine Waren liegen. Der Polizist kommt nicht zu ihm.

Ein Händler: „Die Polizei tut nur so, als mache sie etwas. Wir haben uns längst arrangiert. Sie hat eingesehen, daß sie uns hier nicht wegbekommt, dafür sind wir zu viele. Der einzelne Polizist hat Angst. Richtig Angst: wir können ihn umlegen. Daher sagt er was und wir räumen für einen Moment ab – für eine halbe Stunde. Dann hat der Polizist seine Pflicht getan und wir haben gehorcht. Anschließend machen wir wieder, was wir wollen".

„Wie oft passiert dieser Zauber mit der Polizei?"

– „Alle paar Tage. Die Finanzpolizisten kennen uns natürlich und wir sie. Sie kommen nicht gern, es macht ihnen keinen Spaß – sie machen nur Razzia, wenn die Oberen sie anmeckern. Die Oberen meckern natürlich auch nur pro forma – damit man ihnen nichts nachsagen kann".

„Seid ihr alle bei einer Firma beschäftigt?"



Händler und Finanzpolizei

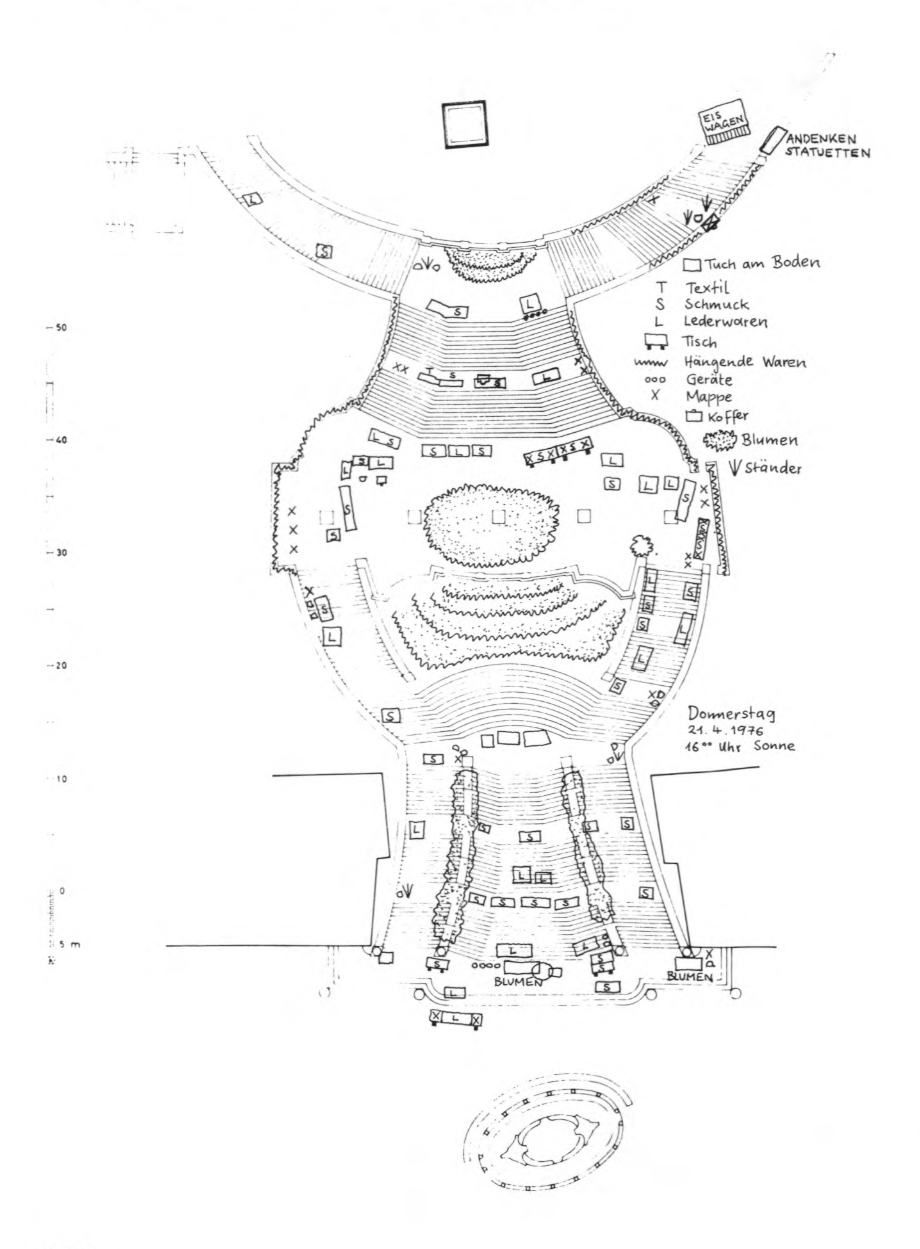




Der Händler sagt kein Wort, dreht sich um und verschwindet. Das heißt: er hat Angst, etwas zu sagen. Damit sagt er: der ganze Betrieb ist mafiaartig organisiert.

Ein anderer Händler erklärt, er sei jetzt zwei Jahre an der Treppe. Nächstes Jahr geht er nach Stockholm – auch zum Verkaufen.

Das Syndikat ist offensichtlich international: ein kleiner multinationaler Konzern – an unsichtbaren Fäden gezogen.



Exterritoriales – Exotisches

In alten Reiseführern wird angegeben, daß das Küssen in Rom verboten ist – aber auf der Spanischen Treppe toleriert wird. Heute sieht man dort nur noch wenige sich küssende Paare – offensichtlich, weil die Treppe nicht mehr der einzige Toleranzraum ist.

Ein Händler verkauft exotische Kleider an Touristen – aus Indien. Die Vielfalt der Gesichter von Nationen und Rassen machen ebenfalls einen vordergründig exotischen Eindruck.

Die Treppe ist aber zugleich ein bewachtes Gebiet. Häufig passieren Polizisten die Szenerie. Sie sind jedoch sehr zurückhaltend – offensichtlich wegen der Touristen.

Die Obrigkeitsdiener geben sich jovial: Die Polizisten plaudern z.B. mit den Kutschern auf dem Platz, als ob sie selbst Kutscher wären.

An den Ballustraden sind die Schnüre für die Bilder vorgespannt. Sie bleiben dort, auch wenn die Polizei kommt.



Auf der Treppe arbeiten Portraitmaler und Karikaturenzeichner. Die klassische Szene „Maler und Modell“ spielt sich hier nicht im Atelier, sondern im Freiraum ab.

Der Maler, der sich zum Portraitmachen bereitstellt, bildet ein exotisches Element auf der Treppe. Das bürgerliche „Modell“ sieht im Bild seinen Wunsch verkörpert, ebenfalls exotisch zu sein.

Der Maler und sein Modell













Erotische Szenerie

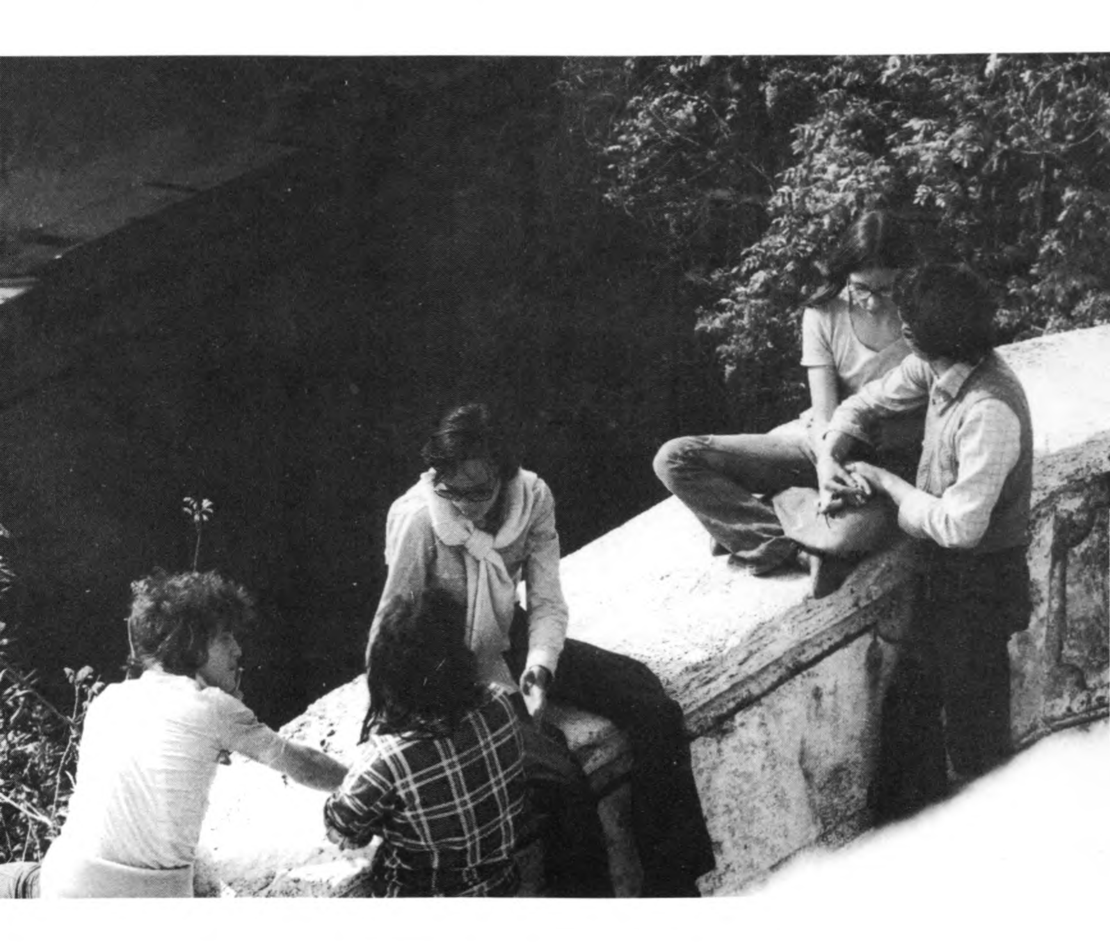
Ein vornehm gekleideter Mann steht eine Stufe hinter einer schönen Frau und streichelt langsam ihren Hals.

Auch Leute, die es sonst kaum in der Öffentlichkeit machen würden, zeigen auf der Treppe erotisches Verhalten.

Macht das Treiben auf der Treppe sinnlich? – etwa die Tatsache, daß hier viele Menschen dicht gedrängt sind, von denen sich viele anfassen? Ein Mädchen legt seinen Kopf in den Schoß eines jungen Mannes.

Auf der oberen Plattform steht ein junges Paar: es führt sich vor aller Augen sichtbar so auf, wie ein Liebespaar für einen Cinemascope-Film. Die Szenerie ist so eingestimmt, daß die Personen ihre Bedürfnisse offen entfalten.

Die Körperlichkeit spielt auf der Treppe eine große Rolle. Viele Paare fassen sich oft an, sind zärtlich zueinander. Sie streicheln sich, wenn sie sich gegenseitig etwas gekauft haben.











Fotografieren

Das Fotografieren ist ein Teil der inzwischen eintrainierten Wahrnehmungs- und Aneignungsstruktur der Touristen.

Die Menschen müssen ein tiefes Bedürfnis haben, sich hier fotografieren zu lassen. Woher kommt es? Hier steht alles dazu bereit wie in einem Foto-Atelier: das reizt dazu, sich für die Kamera zu präsentieren. Die Treppe drängt sich auf – als Hintergrund, der gefüllt werden soll.

Daß die Leute das Bedürfnis haben, sich außergewöhnlich zu benehmen (zumal bei Aufnahmen), kann seinen Grund haben in der bühnenhaften Wirkung der Treppe – man wird eingeladen, sich als Schauspieler zu zeigen.

Man ist Schauspieler beim Fotografiertwerden: bewußt oder unbewußt weiß man, daß später zu Hause das Publikum wartet.

Der Fotoapparat bringt die Leute dazu, sich für die Kamera darzustellen. Die beiden Medien Architektur und Fotografie fordern also Menschen heraus, sich wie Schauspieler zu fühlen. Übrigens: die Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts hatten als Requisiten Ballustren, Treppen und Ausblicke. **Sie dienten psychologisch gesehen dazu, die Person zu heben.**

Das Publikum sitzt nicht hinter der Kamera, sondern zu Hause. Die Kamera transportiert das Schauspiel über Zeit und Raum hinweg zu ganz anderen Personen – sie ist ein spezifisches umspannendes Kommunikationsmittel.

Das Medium Fotografie „breitet" die Architektur „aus": sie wird über weite Entfernungen hin in anderen Ländern wirksam. Sie erscheint in Schweden, Holland, Japan, in vielen Ländern – in Bildern und damit in den Köpfen von vielen Menschen. Die Architektur wird dort im Album oder auf der Wand für lange Zeiten hin aufbewahrt.

„Komm, setz dich mal dahin . . ."



„Nein, ich will nicht . . ."

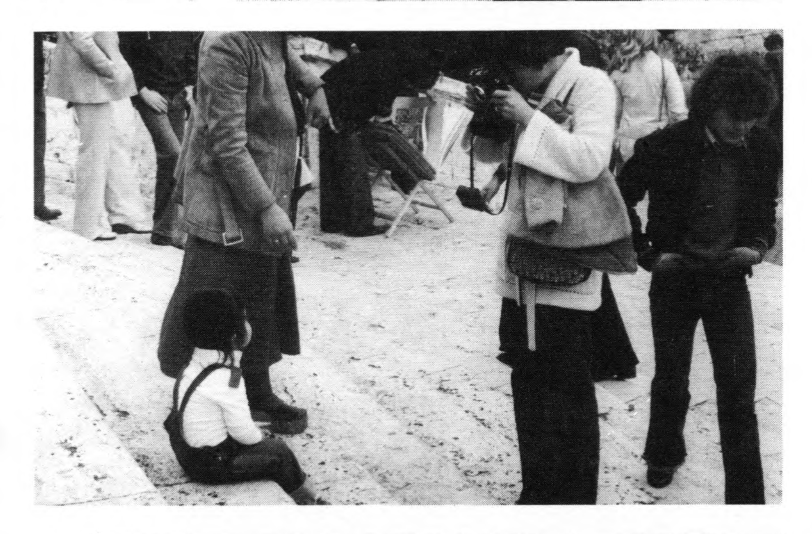


„Sei schön lieb . . ."





,,Schau mal, hier . . ."





,,Die Oma zuhause wird sich freuen"

Die Treppe als Mitteilungsträger für Geschriebenes

Viele Benutzer hinterlassen sichtbare Spuren. Sie schreiben oder zeichnen auf die Steine.

Themen:

– Erotisches (Zeichnung einer Umarmung mit einer Sonne im Hintergrund; Tonino e Renato; Gilda e Recchia; Widmung Patrizia).
– Politisches (VIVA IL DUCE, VIVA L'INDIPENDENZA, ROMA ROSSA, Hammer und Sichel),
– Sport (Viva Lazio, d.h. Hoch lebe die Fußballmannschaft von Lazio Rom),
– Subkultur (Love and the KANP.ITH, d.h. Liebe und Hasch, wohl im Rauschzustand gemalt),
– Anwesenheitssignal (QUI 25.6.73),
– Exotische (arabische Texte),
– Bilder (z.B. Porträt, Brille, Blumen, u.a.),
– „Unverständliches" (z.B. LSB, LURID.BI).



Die Mitteilungsweise verkürzt symbolhaft bzw. verschlüsselt. Sie ist sowohl Destruktion wie zugleich Selbstdarstellung.

Sie ist eine Mitteilung an die Öffentlichkeit, die jedoch ganz vage und unbestimmt bleibt. Psychologisch gesehen ist sie kein Manifest, sondern eine regressive, infantile Art der Mitteilung.

Es gibt nicht viele Stellen, auf die man schreiben kann.

Verglichen mit anderen touristischen Orten und im Verhältnis zu ihrer massenhaften Benutzung sowie zur selbstverständlichen Aneignung hat die Spanische Treppe jedoch erstaunlich wenige Beschriftungen.

Offensichtlich sind die Besucher hier lockerer und die Notwendigkeit gering, sich regressiv zu verhalten.



Bilderwelt

Im oberen Teil der Spanischen Treppe finden ständig Ausstellungen statt. Sie ist eine weitläufige Bildergalerie.

Themen der Bilder, die in einer Bestandsaufnahme innerhalb einer halben Stunde notiert wurden:

Straßenbild in Italien	18
Spanische Treppe	13
Stilleben	13
Piazza Navona	11
Baum und Meer (magisch)	8
St. Peter	8
Forum Romanum mit Collosseum	7
Fontana Trevi	7
Pariser Szenen	7
Schiff (magisch)	6
Blumenmarkt	6
Stadt und Sonnen (magisch)	5
Wald	3
Trinità-Vorplatz	3
Via Véneto	3
Engelsbrücke	2
Meeresbrandung	2
Stadt an der Küste	2
Campagnaweg	2
Blumenmädchen	2
Nacktes Mädchen und Sonne (magisch)	2
Capitol	1
Via Appia	1
Campagna mit Fluß, Felsen, Bauernhaus	1
Muttergottes und Kind (magisch)	1
Pflanze und Sonne (magisch)	1
Haus und Sonne (magisch)	1
Kerze und Früchte (magisch)	1
Maronenverkäufer	1
Alpendorf	1
Alter Mann mit Geige	1
Vorstadtstraße	1
Trastevere	1
Via Giulia	1
	Bilder insgesamt: 143

Diese zahlenmäßig umfangreiche Bilderwelt hat drei Kategorien:

- **Die erste ist auf den Ort Rom bezogen und zeigt seine Sehenswürdigkeiten.**
- **Die zweite führt italienisches Volksleben vor.**
- **Die Themen eines weiteren Teils der Bilder kann man am Gitter vom Hyde Park in London wiederfinden: sie stammen aus der internationalen jugendlichen Subkultur und zeigen ihre magischen und mythischen Symbole. Rauschzustände sind darin verbreitet.**

Ein großer Teil der Bilder wurde also in derselben Weise mehrfach gemalt, vom selben Maler, in fast allen Details völlig ähnlich.

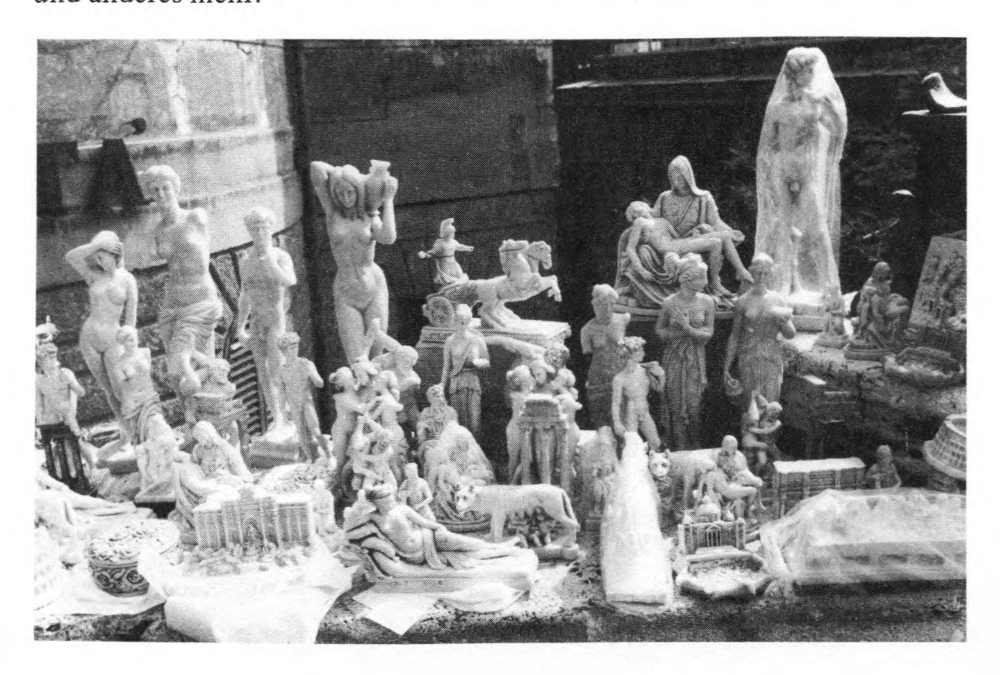
Andere Bilder unterscheiden sich nur geringfügig. Vor allem Aquarelle mit römischen Szenen sind in Serie produziert worden.

Auf der oberen Treppe zeichnet ein Bildverkäufer mit der Feder den Blick von der Spanischen Treppe auf die Via Condotti – aus dem Kopf. Er hat sie sicher schon hunderte Male gezeichnet.

Es wäre zu untersuchen, wie diese Bilder vom Publikum wahrgenommen (rezipiert) werden, wer sie kauft, aus welchen Gründen, zu welchem Gebrauch und inwieweit die Hersteller bewußt auf bestimmte Einstellungs- und Wahrnehmungsmuster der Benutzer der Spanischen Treppe zielen.



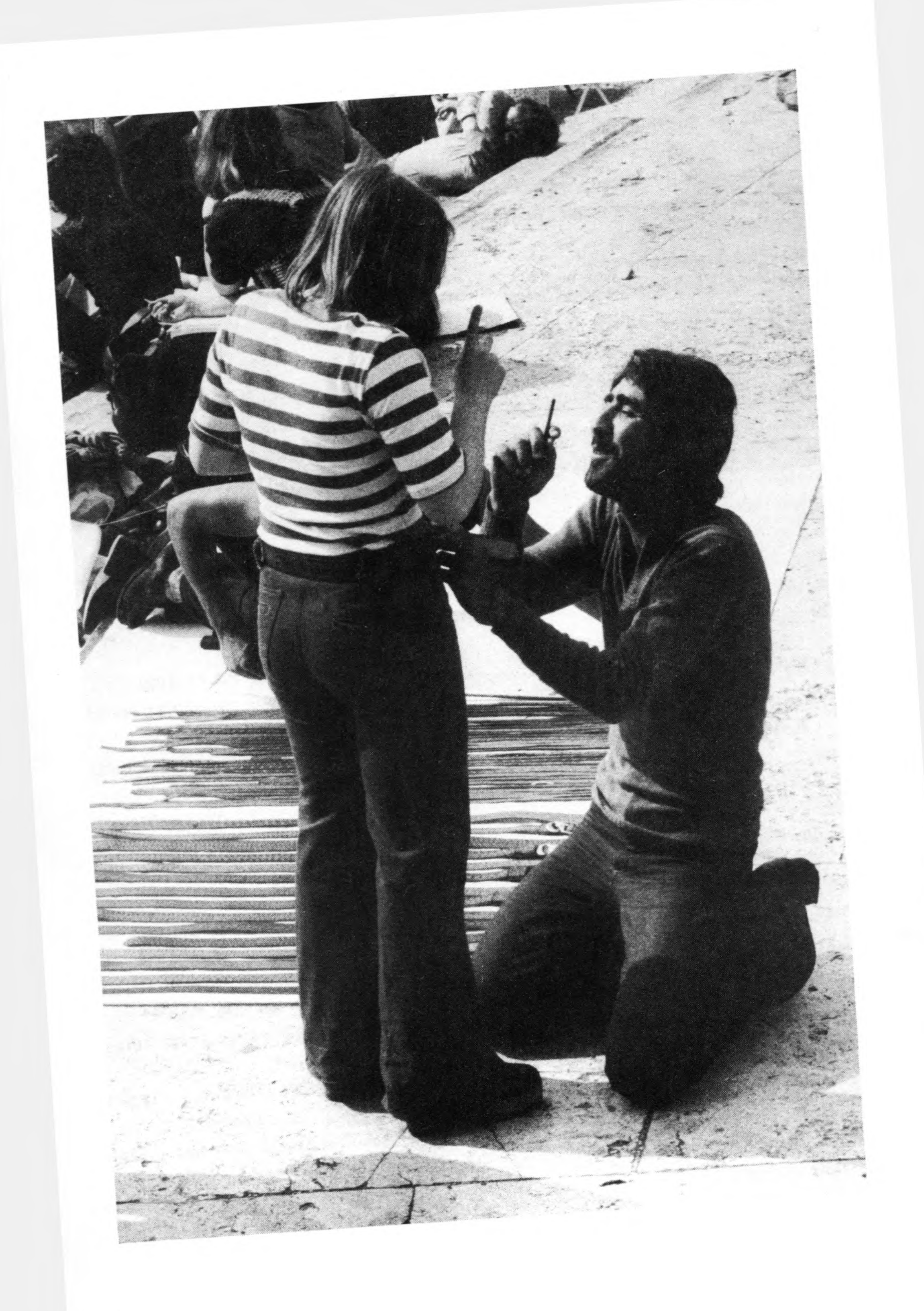
Den schmalen Durchgang am rechten oberen Zugang zur Treppe nutzt ein Händler. Er verkauft antike Figuren: die Venus von Milo, Rosselenker, Michelangelos Pietà, Moses und David, die römische Wölfin, die Fontana di Trevi, das Kolosseum, drei Säulen am Forum, den Raub der Sabinerinnen, Triumphbögen, Leonardos Abendmahl als Plastik, Canovas Venus und anderes mehr.



Die Spanische Treppe als Bühne

Zunächst einige Beobachtungen:

- **Ein Händler versucht, einer Amerikanerin einen Gürtel zum Anprobieren anzulegen. Hinter ihrem Rücken macht er zum Publikum theaterhafte Gesten. Das Publikum reagiert amüsiert. Schließlich erfährt er vom Ehemann der Touristin, daß der Verkauf nicht stattfindet. Der Händler macht eine Geste der pathetischen Verzweiflung – und genießt seine Aktion selbst; vor allem deshalb, weil er durch die Reaktion der Zuschauer belohnt wird.**
- **Ein Pärchen singt, an den rechten Pfeiler der ersten Plattform gelehnt, vor einer großen Zuschauermenge, die auf der konkaven Treppe sitzt.**



Der kleine Sohn, 3 Jahre, soll dazu tanzen, will zunächst nicht so recht, tut es dann aber, als der Vater zum Sammeln herumgeht. **Beide sind sehr emotional, fordern zwischendurch die Leute zum Mittanzen auf – was auch teilweise geschieht.**

Die Treppe ist eine multitheatrale Veranstaltung:

- **Zuschauen,**
- **Theater spielen,**
- **selbst Akteur werden,**
- **Musik (Instrumente und Gesang),**
- **Foto- und besonders Filmaufnahmen.**

Wer oben auf den Treppen sitzt, blickt auf den mittleren Platz: die Bühne. Aber ebenso wie der Platz sind auch die Treppen eine Bühne: auch dort wird gespielt. Und: **Wenn man aufsteht, wechselt man die Funktion beim Hinabgehen: man betritt selbst die Bühne. Die Rollen kehren sich um.**

Das Theater ist hier zweideutig: Überall ist die Bühne, überall ist aber auch das Publikum.

Jeder Benutzer ist immer zugleich

- **Zuschauer**
- **und Schauspieler.**

Er hat beide Rollen.

Über beide kann er verfügen – je nach Individualität. Ist er ängstlich, kann er sich mehr als Zuschauer fühlen – ist aber faktisch unter der Hand Schauspieler, wird also aktiviert, „gehoben".

Auf dem oberen Rundplatz steht man an der Ballustrade und schaut nach unten – als Voyeur, wie auf dem „Olymp" (oberster Rang) eines Theaters. Geht man auf die Plattform darunter, dann steht man plötzlich mitten zwischen Architekturrequisisten (Treppen, Brüstungen u.a.)., wie in einer Eintiefung, und wird selbst zum Akteur.

Hinzu kommt ein weiteres interessantes Moment der Architekturdramaturgie: **Für die Leute, die auf dem mittleren Platz, der „Piazza" stehen, ist die konkave Treppenszenerie die Bühne. Die Leute, die jedoch auf dieser konkaven Treppenszenerie sitzen, können sich gleichzeitig wie auf den Zuschauerstufen eines Theaters fühlen und den Platz als die Bühne ansehen. Das Bewußtsein, auf der Bühne zu spielen oder Zuschauer zu sein, kann sich also ständig umkehren.**

Beim Star-Theater gibt es professionelle Schauspieler. Die Grundstruktur dieser Theatergattung: sie trennt Schauspieler und Zuschauer.

Diese Rollenfixierung wird auf der Spanischen Treppe aufgehoben. Die Szenerie veranlaßt die Umkehrung: Die Zuschauer werden Akteure. Jeder spielt Theater.



Die Treppe als Fotoatelier






Alitalia

Das demokratische Moment der Architektur liegt darin, daß sie die Möglichkeit gibt bzw. dazu herausfordert, daß alle Benutzer selbst zu Akteuren werden.

Robert Engass: „Hier auf der Bühne . . .schweigt . . .nie . . . die Stimme des Volkslebens“.[227]

Engass lobt das Buch von Salerno vor allem, weil er die Piazza di Spagna als Bühne behandelt, „nicht nur für die großen Gegebenheiten und für die Großmächte, sondern für **die Menschenmassen, die sich den Raum aneigneten und ihm Leben verliehen, wie sie das auch heute noch tun. Es sind diese anonymen Massen, die sich in die faszinierenden Feste einmischten, die die riesenhaften Aufzüge miterlebt haben, die während der Karnevale tanzten, die zusammenströmten, um den Fall der alten Regierungen zu feiern**“.[228]

Für die Ausländer war die Treppenanlage immer ein „living room“, d.h. ein Wohnzimmer, „eine spezielle Bühne, wie die Ehrentreppe in der Pariser Oper, wo Publikum und Schauspieler dieselbe Sache sind, da es die Hörerschaft (uditorio) ist, die gekommen ist, entweder um zu sehen oder um sich sehenzulassen“.

Salerno habe mit „besonderer Empfindsamkeit“ die Ästhetik behandelt, „als ein Produkt der Dynamik des leeren Raumes, des Raumes, der danach verlangt, durchlaufen, erfahren zu werden“. Die Serie von Aufnahmen sei sehr interessant, „sie vermittle das Gefühl der Dynamik des Platzes, dessen offenen und informellen Charakter, die Weise, worauf die Treppe sich in zahllosen Segmenten auseinandersprengt, in sekundäre Achsen, die ständig die Richtung verändern, die Weise, in der sie die pompöse Monumentalität zurücknimmt – zugunsten des Vergnügens der Unregelmäßigkeit“.[229]



Wiederfinden von Vorbewußtem

In Erfahrungen auf der Treppenanlage wird oft Vorbewußtes wiedergefunden. Es ist das, was als Kind erlebt wurde. Die Treppe provoziert es, es wird stärker gemacht, aktiviert – und gibt Befriedigung. Es macht sicher. Es bestärkt. Das macht selbstbewußt.

Watzlawick/Beavin (1969): Architektur wird weitgehend auf der analogen Ebene rezipiert, d.h. auf der Ebene des Unterbewußten, höchstens des Vorbewußtseins. Deshalb ist es so schwer, die analoge Ebene zu reflektieren: sie ist komplexer und feinteiliger als die Ebene des Bewußtseins.

Die Architektur vermittelt eine große vorbewußte Befriedigung – ein Gefühl, das „rundherum verläuft". Rundherum, das heißt: die sensorische Berührung mit der Treppenanlage und mit dem Sozialleben auf ihr ergibt Erfahrungen, die ins Vorbewußte „tauchen", wieder „auftauchen" und unser Verhalten reizen. Im Vorbewußten sind alte Erfahrungen – vor allem aus der Kindheit – gespeichert. Die alten Kindheitserfahrungen „färben" sozusagen das Benehmen der Leute auf der Spanischen Treppe.[230]

Architektur wird im Zusammenhang mit mitgebrachten Erinnerungen wahrgenommen.

Das Handeln, das über das Bewußtsein geht, ist nur ein Aspekt menschlichen Handelns. Was Menschen unbewußt tun, ist nicht weniger wichtig, als was sie bewußt tun. Es ist auch nicht weniger aussagekräftig.



„Hier wagt man es, mitten in der Öffentlichkeit sich wie ein Kind auf die Stufen zu legen."





Fünfter Teil: Perspektiven



Verfügung über öffentliche Räume und Handlungsspielraum

Janne Günter[231] und Janos Zimmermann[232] haben in zwei Untersuchungen herausgefunden, **daß die Aneignung des Raumes dort als intensiv bezeichnet werden kann, wo sich ein breites Spektrum an Verhaltensmöglichkeiten entfalten kann.**

Voraussetzungen dafür sind:

1. Bestimmte **Verfügungsverhältnisse der Bewohner über den Raum,** d.h. eine rechtlich starke Absicherung der Benutzung des Raumes (z.B. Wohnwege und Höfe).
2. Bestimmte **Gestaltungen des Raumes** (einschließlich Requisiten), die die Lustentwicklung und ein Spektrum von Tätigkeiten aktiv herausfordern.

Wenn man die Beobachtungen von Dardel/Schlegtendal[233] über einen Hochhausbereich interpretiert, kann man folgendes feststellen:

– Eine Aneignung des Freiraumes über einfache Vorgänge des Nutzens (z.B. Passieren) hinaus läßt die Architektur weder von den Verfügungsverhältnissen her,
– noch von ihrer Gestaltung her zu.
Die Gestaltung bietet keine Anregungen.

Beobachtet man nun, was in den von vielen Stadtverwaltungen und Planern hoch gespriesenen Fußgängerbereichen der Cities (Volksmund: „Konsumschleusen") geschieht, dann sieht man rasch, daß auch hier die Verfügungsverhältnisse die Benutzer stark einengen:

– Die Passanten dürfen nichts weiter tun als passieren, Auslagen ansehen, kaufen.[234]
– Die Gestaltung entspricht dieser Einschränkung.

In den sogenannten „Attraktivzonen" der Cities bestehen also prinzipiell für die Benutzer ähnliche Verhältnisse wie in dem Hochhausbereichen.

Man könnte nun fragen: Gibt es überhaupt keine öffentlichen Räume, in denen die Benutzer ein breites Tätigkeitsspektrum entfalten können?

Unter konservativem Gesichtspunkt könnte behauptet werden, solche Verhaltensweisen seien nur dort möglich, wo der einzelne Bewohner Raum in Form von Eigentum besitzt.

Jedoch geht aus den Untersuchungen von Janne Günter und Janos Zimmermann hervor, **daß ein entfaltetes Tätigkeitenspektrum bereits im Mietwohnungsbau vorhanden ist, wenn die Gestaltung der Freiräume dies er-**

möglicht bzw. herausfordert. In der Arbeitersiedlung Eisenheim waren solche Gestaltungselemente der eigene Eingang, die Tür zu ebener Erde, der Wohnweg, die Anordnung der Gärten u.a.

Janne Günter und Janos Zimmermann bezeichnen Räume wie beispielsweise den Wohnweg als **halböffentliche Räume. Was in ihnen geschieht, ist eine Verschränkung von Privatheit und Öffentlichkeit.**

- **Privates bringt sich in die Öffentlichkeit ein und macht sich damit öffentlich.**
- **Öffentliches wird von Individuen angeeignet.**

Die Öffentlichkeit besteht dann aus konkreten Individuen und ist keine anonyme Pseudo-Öffentlichkeit mehr.

Dies läßt nun weiterfragen: Gibt es auch **öffentliche Räume**, die von der Wohnung unabhängig sind,

- die von sehr vielen Menschen benutzt werden
- und in denen die Benutzer ein ähnlich breites Verhaltensspektrum entwickeln?

Wir beobachteten, daß die Spanische Treppe ein Beispiel dafür ist und fragen nach den Begründungen.

- Die **Verfügungsverhältnisse** der Spanischen Treppe unterscheiden sich von den halböffentlichen Räumen in der Nähe von Wohnungen dadurch, daß der Raum nicht nur Anwohnern zur Verfügung steht, d.h. lediglich einer bestimmten Gruppe, sondern potentiell jedem.
- Das Tätigkeitenspektrum ist ähnlich entfaltet und differenziert wie in den beobachteten halböffentlichen Räumen des Wohnungsbaues. Hier wird die Bedeutung der **Gestaltung** sichtbar.

Im Gegensatz zur reduzierten Benutzbarkeit der Einkaufszone macht die Treppe umfangreiche Angebote für die Entwicklung des Verhaltens.

Wir schließen daraus: **Wo eine spezifische entwickelte Gestaltung des Raumes ein entwickeltes Verhaltensspektrum herausfordert, werden die vorgegebenen Verfügungsverhältnisse zunehmend unwichtiger.**

Daraus folgt:

Die Benutzer strapazieren die Verfügungsverhältnisse überall dort, wo die Gestaltung sie herausfordert.

Beispiele:

- Kinder eignen sich den Bahndamm an, weil er interessant ist: er ist abschüssig, wild bewachsen, mit einem Hauch von Gefährlichkeit versehen.
- Vor einem Postamt in Hamburg gestalteten Architekten eine interessante Szenerie. Folge: trotz ständiger Verbote benutzten Kinder und Jugendliche den Bereich in vielfältiger Weise.

– In Italien sind die Kirchplätze Bolzplätze und vieles mehr.
– In den Loggien wichtiger italienischer Plätze (z.B. Padua) spielen Kinder Fußball, fahren Rad u.a.

Die Bevölkerung hat häufig wenig „Respekt" vor der privaten Aneignung des Raumes, d.h. vor dem Ausschluß der Öffentlichkeit. Sie widersetzt sich ihm häufig – zumindest tendenziell.

Die erste Erscheinungsform der „Übertretung" ist das individuelle Unterlaufen der Verfügungsverhältnisse.

Die zweite und weitergehende Erscheinungsform ist die Aneignung des Raumes nicht mehr durch einzelne Personen, sondern durch große Gruppen, d.h. durch Massen.

Beispiele dafür finden wir in der portugiesischen Revolution 1974.
– Voraussetzung sind politische Ereignisse.
– Voraussetzung ist weiterhin der günstige Standort des Platzes oder der Straßen.
– Folgen sind:
  - Wände werden mit Malereien versehen, und dekoriert,
  - Fassaden werden verändert,
  - Denkmälern wird mit zusätzlichen Requisiten ein anderer Sinn gegeben.
  - Plätze werden mit Requisiten bereichert und neu inszeniert.

Der Architekt Nino Portas, der im portugiesischen Revolutionskabinett Minister für Städte- und Wohnungswesen war, nennt aus seiner politischen Erfahrung die Freiräume in den Städten die strategischen Punkte für die Massen, die sich Öffentlichkeit aneignen wollen.

Im Gegensatz dazu sehen wir überall dort, wo restriktive Systeme den Massen Öffentlichkeit vorenthalten, daß die Bildung von Plätzen oder platzartigen Straßen mit den Möglichkeiten eines breiten Tätigkeitenspektrums verhindert oder gehemmt wird.

Diese Einschränkungen können am wenigsten in den Stadtteilen durchgeführt werden, in denen sich unter historisch anders gelagerten Bedingungen eine gewisse Öffentlichkeit herausbilden konnte – und sei es nur eine großbürgerliche, die dann aneignungsfähig ist.

In den Neubauvierteln zeigen restriktive Systeme am ehesten, daß sie die Selbstbestimmung der Massen verhindern wollen:
- Sie schaffen nur noch leere, neutrale Räume.
- Die Verfügung über sie wird eingeschränkt auf das Passieren („Rasen nicht betreten" u.a.).
- Die Gestaltung bietet keinerlei Aktivierung für das Tätigkeitenspektrum. Es wird verhindert, daß Straßen und Plätze entstehen, die das Zu-

sammengehörigkeitsgefühl von Gruppen bestärken und ein aktivierendes Milieu besitzen.

Dagegen beobachten wir auf der Spanischen Treppe:

1. **Hier kann sich zunächst sehr weitgehend das Tätigkeitenspektrum des einzelnen entwickeln.**
2. **Der einzelne beobachtet die vielen Individuen, die um ihn herum sich ebenfalls entfalten – und er findet dies interessant. Es bildet sich eine Wertschätzung für die anderen. Damit wird das Gruppenbewußtsein gestärkt und seine Einsamkeit tendenziell aufgegeben.**
3. **Durch diesen Prozeß wird zumindestens an dieser Stelle eine bürgerliche Ideologie des Tourismus außer Kraft gesetzt, die auf den einsamen Genuß eines Kunstwerks ausgerichtet ist.**

Der Zusammenhang mit vielen Leuten konstituiert einen wichtigen Teil des Erlebnisses der Architektur. Dies wird jedoch eher im Unter- oder Vorbewußtsein erfahren. Es entsteht ein unbewußtes Gefühl, daß man nicht allein ist, daß viele Menschen um einen herum leben und ihre Werte entfalten, so daß die Szenerie interessant wird. Man kann sich mit ihnen identifizieren, weil man sieht, daß sie von der Architektur sowie von den durch Architektur aktivierten Menschen in ähnlicher Weise herausgefordert werden. Identifizierungsmöglichkeiten werden geschaffen durch ähnliches Erleben.[235]

Das Erleben auf der Treppe ist tendenziell eine Erfahrung der Masse. Das Beispiel kann einen Beitrag liefern, den Begriff der Masse differenzierter zu sehen. Masse ist auf der Spanischen Treppe nicht gleichzusetzen mit dem bloßen Zusammenlaufen von Mengen, wie wir in Einkaufszonen beobachten können. Dort gibt es trotz der Vielzahl und der Nähe keine Identifikation mit den anderen Individuen. In dieser Menge bleibt jeder einzelne im wesentlichen einsam.

Dies gilt auch für den Extremfall solcher Mengen, für militärische Aufmärsche, die fälschlicherweise als Massenaufzüge bezeichnet werden.

Die Massenerfahrung, die auf der Spanischen Treppe entsteht, ist mehr als die Erfahrung einer Quantität von Menschen, d.h. der Mengen.

Sie hat positive Inhalte: Die einzelnen erfahren die anderen neben sich mit ihren differenzierten Entfaltungsmöglichkeiten, d.h. nicht als anonyme Neutren, sondern als geprägte Personen. Den Zusammenhang stiftet das gemeinsame Erleben und die Nachvollziehbarkeit dessen, was der andere tut.

Es war Jules Michelet, der in seinem Buch „Das Volk“ (Le Peuple, 1846) als Hauptthema die Weisheit des einfachen Volkes gelobt hat. Für ihn galten „der Instinkt der einfachen Leute und die Inspiration der Massen (. . .) als die tiefe Basis der Demokratie“ („. . . l‘instinct des simples, et . . . l‘inspiration des foules“).[236]

Stimmungskriterien für einen Raum, in dem der Mensch vom Objekt zum Subjekt wird

Am Beispiel der Spanischen Treppe konnten Zusammenhänge zwischen
- Raum
- Tätigkeiten
- Erlebnisfähigkeiten
- und Kommunikation aufgezeigt werden.

Diese Zusammenhänge veranlassen nun zu weiteren Fragen, die sich auf die sozialpsychologische Wirkung von Architektur beziehen.
- Lassen sich räumliche Bestimmungsmerkmale aufzeigen, die zum Aufenthalt, zur Betätigung und zu Interaktionen auffordern?
- Welche Räume geben Menschen die Möglichkeit zur Identifikation, zur Orientierung?
- Welche Räume haben Schutzfunktion und wirken gleichzeitig herausfordernd?
- Welche Räume geben Menschen Aneignungs- und Verfügungsmöglichkeiten und lassen ihn so vom Objekt zum Subjekt der Architektur werden?

Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, thesenartig mögliche Zusammenhänge zwischen **räumlich-architektonischen Bestimmungsmerkmalen** und ihren **sozialpsychologischen Funktionen** aufzuzeigen.

Die Spanische Treppe steht dabei exemplarisch für einen Raum, an dem die konkreten Ausprägungen dieser Bestimmungsmerkmale festgemacht werden können.

Wir verstehen diese Kriterien als Herausforderung:
- **Vorhandene Architektur kann an ihnen gemessen werden.**
- **Vor allem: sie können hilfreich sein, Neuplanungen zu entwickeln.**

These:

Wenn Räume oder Bauten bestimmte, noch näher zu definierende Überschaubarkeits- und Größenverhältnisse übersteigen, verlieren sie den Maßstab, der es Menschen erlaubt, sich in ihnen als Menschen zu entdecken. Es wird dann nur noch vage Ferne, Weite, Größe assoziiert.

Bei der Spanischen Treppe ist die Maßstäblichkeit durch die Aufteilung in viele kleine Einheiten gewahrt. Das geschieht einmal von der Anlage selbst her: Durch Balustraden, Rampen, Seitentreppen, Plattformen wird der große Raum in viele kleine geteilt, die die Raumerfahrungen der Alltagswelt zwar intensivieren und überhöhen, aber ihnen nicht als etwas völlig Andersartiges, Fremdes, Monumentales gegenüberstehen.

Das führt dazu, daß diese Räume auch vom Gebrauch her durch weitere Aufteilung in kleine Einheiten alltagspraktisch angeeignet werden: durch das Auslegen von Teppichen, durch das Spannen von Leinen (Galerie), das Aufstellen von Tischen, Hockern und Blumenschalen.

Maßstäblichkeit bietet Möglichkeiten der Identifikation:
- Die Dimensionen sind nachvollziehbar.
- Sie erinnern an Räume aus der Alltagspraxis, also an schon Gekanntes und Gewußtes.
- Die Dimensionen sind antimonumental, d.h. sie fordern nicht auf zu besonderen, von der Alltagswelt abgehobenen Gesten (wie etwa St. Peter), sondern zur **Intensivierung der alltäglichen Verhaltensweisen**: intensiver wahrzunehmen, zu erleben, zu denken und zu erfahren.

Maßstäblichkeit gibt Identifikationsmöglichkeiten

Überschaubarkeit

These:

Wenn Räume diffus und unübersehbar sind, versperren sie die Möglichkeit der Orientierung und wirken angstauslösend. Angst führt zu Vermeidungshaltungen. Räume mit sicheren – wenn auch keineswegs notwendigerweise mit einem Blick erfaßbaren – Orientierungsmöglichkeiten machen frei für neue Verhaltensweisen.

Von zwei Punkten aus scheint sich die Treppe als Ganzes zu präsentieren (real kann man sie nie ganz überschauen): Von der oberen Balustrade (S. Trinita dei Monti) und von dem Barken-Brunnen (Barcaccia) aus. Sie hat etwas fest Umrissenes, Abgrenzbares, auch wenn sie von beiden Standorten her nicht bis in alle Einzelheiten wahrnehmbar ist.

Das Moment der Überschaubarkeit existiert auf immer neue Weise von jedem Punkt der Treppe aus. Es gibt das Gefühl – trotz der kleinteiligen Räume und des bewegten Lebens auf der Treppe – nie ohne Orientierungsmöglichkeit den vielen architektonischen Angeboten ausgeliefert zu sein.

Diese Form der Überschaubarkeit ist aber wiederum nicht so, daß sie das Gefühl hervorruft, mit einem Blick erfaßbar und damit „abhakbar" zu

sein – so wie es viele „langweiligen" Treppen mit einheitlich durchlaufenden Abfolgen von Stufen tun. Das würde den gegenteiligen Effekt haben, nämlich keinen Anreiz bieten, auf ihr zu verweilen.

Die Überschaubarkeit ist als latente Möglichkeit eingebaut. Daher tritt nie völlige Orientierungslosigkeit auf, die Angst erzeugen würde.

Stadtplaner überschätzen andererseits diese Angst häufig bei der Anlage von Wegesystemen in neuen Stadtvierteln und bieten damit ein für Menschen genauso wenig annehmbares gegenteiliges Extrem.

Dicht nebeneinander liegen die Möglichkeiten:
- das Terrain als sicheres (Überschaubarkeit, leichte Orientierung)
- und das Terrain als unsicheres (Nicht-Überschaubarkeit, Diffuses) aufzufassen.

Die Sicherheit mindert Ängste. Sie reizt die Neugier, unsern Spaß am Entdecken. Wer irritiert wird durch die Unsicherheit im Bereich des Entdekkens, kann rasch den Rückzug antreten – geradezu im gleichen Moment auf das sichere Terrain überwechseln.

Die Überschaubarkeit wird gesteigert durch räumliche Fixpunkte.

Es kann beobachtet werden, daß Menschen in großen Räumen dazu tendieren, sich dort aufzuhalten, wo durch Objekte oder räumliche Abgrenzungen Fixpunkte gesetzt werden. In Cafés werden die Tische in Nischen oder mit kleinen Brüstungen umgeben bevorzugt. Auf einer Wiese läßt man sich unter einem Baum nieder, nicht nur weil er Schatten spendet. Kinder bevorzugen solche Situationen, wenn sie sich ein Haus oder eine Bude bauen.

Auf der Spanischen Treppe sind solche Fixpunkte zum Beispiel:
- die Plattform (Bühne),
- die Brüstung,
- die Rampen.

Es sind dies Elemente, die Räume zu unverwechselbaren machen, so daß man sie „wiedererkennt" und sie das Empfinden vermitteln, sich heimisch zu fühlen. Durch diese Eigenart der Spanischen Treppe, Räume abzugrenzen und überschaubar zu machen, erhalten die Räume Schutzfunktion. Sie mindern Ängste und geben damit die Möglichkeit, Verhaltensweisen auszulösen, die zwar latent als Potential vorhanden, aber vielleicht lange verschüttet waren.

Überschaubarkeit hat Orientierungs- und Schutzfunktion.

Erlebbarkeit

These:

Räume werden weniger bewußt reflektiert als auf einer unter- oder vorbewußten Ebene rezipiert. Ihre Wirkung beruht daher in hohem Maße darauf, inwieweit die Wahrnehmungsfunktionen der Sinne mit einbezogen werden. Weitgehend vereinheitlichte Räume scheinen unterhalb eines Schwellenwertes zu bleiben, der für das Aufmerksamwerden der Sinne Bedeutung hat.

Vgl. Watzlawick, 1969. Er unterscheidet zwischen der agonalen und der digitalen Ebene der Wahrnehmung. Die Rezeption von Architektur würde der agonalen Ebene entsprechen, d.h. auf einer primärprozeßhaften Ebene des Un- und Vorbewußten weniger begrifflich erfaßbar als **gefühlsmäßig erfahrbar** sein.

Die Spanische Treppe bezieht in vielfältiger Weise alle Sinne mit ein.

- Der **Tastsinn** der Füße wird sowohl durch die Stufenhöhe als auch durch ihr Material herausgefordert. Der Travertin speichert Wärme und läßt sich angenehm **erfühlen** – auch mit den Händen, wenn sie beim Auf- oder Absteigen über die warmen, leicht gerundeten Seitenrampen gleiten.
- Der **Geruchssinn** wird vor allem durch die Vegetation sensibilisiert: durch große Bäume in den angrenzenden Gärten und – allerdings auf bestimmte Jahreszeiten beschränkt – durch in großer Fülle aufgestellte riesige Azaleen.
- Der **Gehörsinn** erfährt in immer neuer Weise Anregungen. Als Grundton wirkt ein gleichmäßiger Pegel menschlicher Stimmen, der die beruhigende Nähe von Menschen erfahrbar macht. Dazwischen schieben sich besondere Töne, die die Aufmerksamkeit auf sich lenken: Lachen, Singen, Gitarrenspiel.
- Der **visuelle Wahrnehmungssinn** wird durch die wechselnden Szenerien auf immer neue Art beschäftigt. Darauf wurde mehrfach eingegangen. Betont sei hier noch, daß durch die fast ständig sehr helle Sonne die Farben von Blumen, Kleidung, Gesichtern eine Intensität erreichen, wie sie in nördlichen Breiten nur in Ausnahmefällen erlebbar ist.

Räume, in denen die Sinne vielfaltig angeregt werden, haben Erlebnisfunktion.

Multifunktionalität

These:

Räume, die abgestellt sind auf nur eine Funktion, beispielsweise die Funktion Kommunikation (z.B. geplante Kommunikationszentren) scheinen ihren Zweck oft gerade deshalb in unzureichendem Maße zu erfüllen, weil sie in ihrer Monofunktionalität den gleichen Einschränkungen unterliegen wie der nur zum Kaufen angelegte Supermarkt. Demgegenüber stellt sich in Bereichen, in denen sich verschiedene Funktionen mischen, Kommunikation gleichsam nebenbei ein. Hier gibt es Anlässe, die Schwellen überbrückbar machen, ohne ausdrücklich als solche provoziert werden zu müssen (wie beispielsweise beim Happening).

Die folgende Übersicht zeigt, was die Treppe alles gleichzeitig sein kann:

1. Durchgangsweg (Passage)
2. Spazierweg (Promenade)
3. Beobachtungsplatz
4. Ruheplatz
5. Kommunikationsstätte
6. Erotische Szenerie
7. Konzertraum
8. Leseecke
9. Schreibstube
10. Picknickplatz
11. Liegewiese
12. Spielplatz
13. Werkstatt
14. Atelier
15. Galerie
16. Markt
17. Fotografier- und Filmobjekt
18. Untersuchungsobjekt

Damit wird die Architektur **von den Tätigkeiten her definiert**, die in ihr stattfinden. Das Tätigkeitenspektrum wird zum **Funktionsschema der Architektur**. Da es sich um eine Vielzahl von Tätigkeiten handelt, kann man sagen: die Architektur der Treppe legt nicht fest, sondern sie gibt Möglichkeiten und Angebote. Sie ist multifunktional.

Sie ist ein Ort mit verschiedenen Wahlmöglichkeiten – ähnlich wie ein Platz. Es wird nichts vorgeschrieben, aber mehr als auf anderen Plätzen möglich gemacht. Das geschieht durch architektonische Elemente wie

– die **Seitenrampen**. Sie ermöglichen: Ausstellungen, sitzen, anlehnen, hinlegen und ausruhen, sonnen etc.
– **Treppenstufen** ermöglichen bestimmte Tätigkeiten, die man im Sitzen macht, wie essen, lesen, ausruhen, Stadtplan betrachten, andern Leuten zuschaun.
  Von den Handwerkern werden die Stufen gleichzeitig als Stuhl und Tisch benutzt: auf einer Stufe hocken sie, die nächste benutzen sie als Arbeitsfläche. Diese Doppelfunktion fiele z.B. bei einer aufgestellten Steinbank fort. Unterschiedlich zur Steinbank ist auch die Länge der Stufe: viele Leute können sich nebeneinander setzen. Außerdem ermöglichen die Stufen eine lässigere Art des Sitzens.

– Hinzu kommt die **Plattform**, die zur Bühne, zum Markt und zur Werkstatt wird.

Die Treppenanlage fordert häufig den Wechsel der Bewegungsrichtung heraus.

Die Blickrichtung ändert sich ständig.

Die Treppe ist zugleich Durchgangspassage und Aufenthaltsraum.

Die Vielfalt der Szenerie legt den Benutzern nahe, ihre Tätigkeiten zu wechseln. Der Wechsel selbst ist ein dynamisches Element, das aktivierend wirkt.

Absolutistische Anlagen haben stets die Tendenz, eine Richtung mithilfe ausgeprägter Gestaltungsmittel zu fixieren und damit einen Richtungswechsel zu verhindern. Die Spanische Treppe bietet unterschiedliche Richtungen an – legt jedoch keinen Vorrang nahe. Sie hält die Situation unentschieden, offen.

Von Architekten unserer Zeit wird dieses Offen-lassen oft mit Neutralität verwechselt. Sie verwechseln Entwicklungsmöglichkeiten mit Laissez-faire (ähnlich wie dies Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre in der Pädagogik der Fall war).

Wichtig ist es, etwas anzubieten, ohne den Benutzer festzulegen, aus einer Fülle von Wahlmöglichkeiten die Entscheidung immer offen zu lassen. **Die Entscheidungsfreiheit kann nicht aus der Leere heraus erwartet werden** – etwa durch neutrale Räume ohne jeden Aufforderungscharakter – sondern sie entsteht aus der Fülle von Vorgegebenem, mit der dann auf spielerische Weise kreativ (u.a. kombinatorisch) umgegangen werden kann.

„. . . je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserm Gemüt durch ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt“ (Friedrich

Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1773/4), Säkularausgabe 12, S. 83).

Wir sahen: Die Treppe stellt – durch die Eigenart ihrer baulichen Gestaltung – für den Benutzer ein ganzes Spektrum **potentieller Verhaltensangebote** dar.

Ob, wann, wie oft und in welcher Weise sie genutzt werden, hängt ab von personen-, gruppen-, schicht- und kulturspezifischen Variablen – und von der Struktur des Augenblicks, der **Situation**.

Die **jeweilige Bedürfnislage** des Menschen beeinflußt nicht nur seine aktuelle Wahrnehmung, sondern auch sein Verhalten. Das heißt: Menschen wählen – wo diese Wahlmöglichkeiten vorhanden – ständig das heraus, was sie brauchen.

Beispiel: Wer müde ist, setzt sich auf die Treppenstufen. Vorher hat er diese latente Funktion des Architekturelementes vielleicht gar nicht bemerkt.

Umgekehrt: die Umwelt macht ständig Angebote. Sie fordert Menschen heraus, ihr Verhalten in dieser und nicht in anderer Weise zu entwickeln. Beispiel: eine Balustrade ist eine Aufforderung, stehen zu bleiben, sich an sie zu lehnen und wie von einem Theaterplatz zu beobachten, was auf der Bühne vor sich geht.

Hinzu kommt ein weiteres wichtiges Moment: es ist nicht nur die Architektur, die zu Tätigkeiten auffordert, die „Anlässe" gibt.

Es sind auch – und in besonderem Maße – **die Menschen selbst, die durch die vielen Möglichkeiten ihres Verhaltens ständig Herausforderungen an die eigene Aktivität darstellen.**

Wir sehen: Arbeit, Spiel, Ausruhen und Gestalten laufen weitgehend neben- und miteinander ab. Elemente aller Funktionen durchdringen sich gegenseitig. Sie geben „Anlässe" zum Anknüpfen und Mitmachen. Das hat zur Folge, daß die Personen immer wieder nicht nur zu Tätigkeiten, sondern auch zu Interaktionen herausgefordert werden.

Die Herausforderung ist also nicht nur an räumliche Elemente als gebaute Bühnen geknüpft, sondern – über sie – an die Menschen, die auf dieser Bühne auf vielfältige Weise agieren können.

Multifunktionalität hat Aufforderungscharakter.

Aneignung und Verfügbarkeit

These:

Räume, die nicht veränderbar sind, in denen Menschen keine Verfügungs- und Aneignungsmöglichkeiten haben, werden tendenziell immer als „fremde" erlebt.

Territorium und Heimat werden Räume erst durch eigenes Dazutun.

Verschiedene Autoren wie etwa E.T. Hall (1969, S. 120) konnten nachweisen, daß Lebewesen einschließlich Menschen bestimmte Räume als ihre eigenen, als ihr Territorium auffassen. Auf die Verletzung von dessen Grenzen reagieren sie – das zeigte Hall – aggressiv. Andererseits ist aber vom vertrauten Territorium aus besonders leicht und sicher mit anderen Menschen zu kommunizieren. Dieses Moment der Territorialität bietet möglicherweise eine Erklärung dafür, weshalb sich Kommunikation besonders unkompliziert in der Umgebung des Wohnumfeldes abspielt.

Im vorhergehenden Kapitel wurde bereits darauf eingegangen, welche Umstände es erlauben, auch **öffentliche Architektur** so zu erleben, daß sie zeitweise ein Stück Territorium und damit Heimat wird. Es sind Gestaltungsprinzipien wie Maßstäblichkeit, Überschaubarkeit, Erlebbarkeit und Multifunktionalität, die Menschen die Möglichkeit geben, sich Räume, auch öffentliche Räume – wenn auch nur vorübergehend – anzueignen.

Lefèbvre (1972, S. 126) sieht Zwang und Aneignung als gegensätzliche Prozesse: „je mehr Zwänge (und organisierte, kodifizierte Zwänge) es gibt, desto weniger Aneignung gibt es. Das ist kein Verhältnis logischer Umkehrung, sondern das eines dialektischen Konflikts. Die Aneignung erfaßt die Zwänge, verändert sie, verwandelt sie in Werke."

Das Moment der **Verfügbarkeit durch Veränderung** veranlaßt Menschen dazu, Architektur in vielfältiger Weise zu benutzen, d.h. **ihre Gebrauchswerte auszuschöpfen.** Offensichtlich ist die Möglichkeit, Räume zu verändern, sie in immer neuer Weise zu benutzen, ein wichtiger Faktor im Selbstdarstellungsprozeß des Menschen. Diese Art der Benutzung kommt dem nahe, was Benjamin für eine substantielle Bedeutung des Wohnens ansieht, nämlich „Spuren zu hinterlassen" – was in dem Sinne zu verstehen ist, daß Aneignung sichtbar ist.

Wo Architektur das zuläßt – und die Spanische Treppe läßt es in großem Maße zu – stellt sie den Menschen in den Mittelpunkt, macht ihn zum „Vollender" der Architektur, zum Subjekt.

Sechster Teil



Sozialwissenschaftliche Untersuchungsmethode

Auf welche Weise können wir die Benutzung der Treppe untersuchen? Mit welchen Methoden?

In dem Augenblick, da die Spanische Treppe nicht mehr als isoliertes (autonomes) architektonisches Objekt im Vordergrund der Untersuchung steht, sondern ihre Benutzbarkeit, kommen wir nicht ohne sozialwissenschaftliche Methoden aus.

Denn: Analyse der Benutzbarkeit der Treppe, das bedeutet Untersuchung ihrer Einflüsse auf menschliche Verhaltensweisen.

Man unterscheidet im wesentlichen zwei Gruppen von empirischen Erhebungsmethoden:

1. **Befragung** oder **Interview**
2. **Beobachtung.**

Interview

Beim **Interview** erhält der Wissenschaftler seine Daten, indem er Personen zu bestimmten Themen, die er untersuchen will, befragt.

Dabei gibt es unterschiedliche Ausmaße von Systematisierung.

Das **standardisierte Interview** arbeitet mit einem Fragebogen, in dem die Fragen exakt festgelegt sind und der Befragte sich im wesentlichen nur zwischen „ja", „nein", „weiß ich nicht" oder aber zwischen wenigen angegebenen Alternativen entscheiden kann.

Diese Form der Erhebung gilt bei der Mehrzahl von Sozialwissenschaftlern immer noch als die genaueste Methode. Der Grund: Sie liefert exakt zu bearbeitende Daten. **Ob diese Daten aber mit der gleichen Exaktheit dem entsprechen, was untersucht werden soll, ist eine andere Sache.**

Am Beispiel: Auf die Frage: „Benutzen Sie die Treppe mehr als Verkehrsweg (d.h. um von einem Ort zum andern zu gelangen) oder als Aufenthaltsort für bestimmte Tätigkeiten?" wird der Befragte mit zwei Alternativen konfrontiert, die ihm bis dato vielleicht noch gar nicht bewußt geworden sind. Die Entscheidung zwischen der einen und der anderen ist oft keineswegs so eindeutig, wie sie schließlich gegeben wird, falls man nicht mit „weiß ich nicht" antworten will.

Denken wir uns in eine römische Hausfrau hinein, die oberhalb von S. Trinità dei Monti wohnt und sich auf dem Wege zum Einkaufen in die Via Condotti befindet. Natürlich betritt sie die Treppe zunächst mit der Intention, möglichst schnell ins unterhalb gelegene Stadtviertel zu kommen. Nun wird sie aber durch das vielseitige Geschehen auf der Treppe aufgehalten. Da sitzt eine Gruppe von Jugendlichen, die Musik macht. Sie bleibt

fünf Minuten stehen. Etwas weiter unten hat sich ein Kreis von Leuten um einen Portraitmaler gebildet. Es interessiert die Römerin, ob sie das Modell im Bild wiederfinden kann. Sie bleibt stehen, um das Ergebnis abzuwarten. Zehn Stufen weiter fertigen Händler Gürtel an. Sie wollte immer schon wissen, wie die Muster in das Leder gestanzt werden. Weiß sie, wie lange sie schließlich gebraucht hat, bis sie auf der Piazza di Spagna ankommt? Ist sie sich dessen bewußt, was sie in der Zwischenzeit wahrgenommen und getan hat, wie sich ihr Schritt verändert hat? Wenn sie es mit „Schuldgefühlen“ getan hat,[237] weil sie sich von der Faszination der Szenerie hat verleiten lassen und nicht gezielt ihren Weg fortgesetzt hat, wird sie das nicht ohne weiteres zugeben.

Das bedeutet: Solche Entscheidungsfragen gehen immer durch das „Nadelöhr“ des Bewußtseins. Das heißt aber auch, daß Dinge, die vielleicht unbewußt getan werden, in dem Augenblick, da sie abgefragt werden, an bestimmten Normen gemessen werden, die die Beantwortung nicht mehr in erster Linie am wirklichen Geschehen, sondern in Richtung „sozialer Erwünschtheit“ orientieren.[238]

Weitere Bedenken stehen dem Einsatz von standardisierten Interviews in dieser Studie entgegen: Nach einer quantitativen Ausprägung von Merkmalen kann erst dann gefragt werden, wenn zuvor dessen Zusammenhänge genügend ermittelt wurden. Dazu bedarf es einer hinreichend langen Zeit der Einbeziehung der Befragten in den Forschungsprozeß. Nur so kann verhindert werden, daß wichtige Bereiche außerhalb des Verfahrens bleiben.

WEBB u.a. kritisieren nicht zu Unrecht, daß sich oftmals „Interviews und Fragebogen . . . als fremdes Element in die soziale Situation, die sie beschreiben sollten“, hineindrängen.[239]

In einer anderen Form der Befragung, dem **Intensiv-Interview**, versucht man diese Gefahr zu umgehen, indem man keine in einem Schema festgelegten Fragen stellt, sondern dem Befragten Zeit zum eigenen Erforschen und Assoziieren der Situation gibt.

Hier ist allerdings abzuwägen, ob der Aufwand, den diese Methode oft erfordert (langwieriges Tonbänderabschreiben und -auswerten), in einem angemessenen Verhältnis zu dem steht, was der Untersuchungsgegenstand erfordert.

Auf unser Projekt bezogen, kommt noch eine weitere Frage hinzu:

– Interessieren mehr die **subjektiven** Spiegelungen des Verhaltens **einzelner**?
– Oder ist es eher das Aufzeigen eines möglichst **umfassenden** Spektrums an Verhaltensmöglichkeiten auf der Treppe, das Gegenstand der Untersuchung sein soll?

Es ist keine Abstraktion, wenn wir die Handlungen von tausend Menschen auf der Treppe „zusammenzählen". Kollektives Denken ist Denken in den Köpfen der anderen. Dies heißt: alle Köpfe beobachten, ihr Verhalten **zusammen**sehen – die „Weisheit des Volkes" als Gesamtes zu erfahren.

Die Erfahrung der Treppe ist ein Erfahrung von vielen Menschen. Sie ist also gemeinsame Erfahrung. Dies ist die Begründung dafür, warum es nicht genügt, die Architektur lediglich im Verfolgen einer einzelnen Person darzustellen, sondern daß das Verhalten einer **Vielzahl** von Menschen auf der Treppe untersucht werden muß. Unsere Weise des Wahrnehmens kann also nicht allein die Beobachtung durch einen einzelnen Kopf hindurch sein, sondern es müssen sich sozusagen die Köpfe gegenseitig spiegeln.

Genauer: es sind nicht nur die Köpfe, die aufeinander reagieren, sondern vor allem spiegeln sich die Körper gegenseitig – sie tun dies, weil die Wahrnehmung nicht bloß durch den Kopf geht.

Diese Überlegungen führten dazu, das **Interview nicht als Hauptinstrumentarium** für unseren Untersuchungsgegenstand einzusetzen.

Nicht-standardisierte Interviews mit einzelnen Leuten, wie beispielsweise mit einigen Händlern oder Malern auf der Treppe, haben allerdings im Gesamtzusammenhang der Untersuchung einen gewissen Stellenwert. Sie sollen – **im Rahmen einer „teilnehmenden Beobachtung" unser Hintergrundwissen erweitern und uns Kriterien für die Interpretation liefern.**

Beobachtung

Als wichtigste sozialwissenschaftliche Methode kommt für unsere Fragestellung die **Beobachtung** in Frage.

Die **Ausgangshypothese unserer Untersuchung lautet: Es bestehen Zusammenhänge zwischen der Gestaltung eines Raumes und der Breite des in ihr stattfindenden Tätigkeitenspektrums.**

Um mögliche Zusammenhänge zwischen

- Raum (als unabhängiger Variable) und
- Verhaltensspektrum (als abhängiger Variable)

zu finden, war es notwendig, **direkt zu beobachten.**

Die Methoden der Beobachtung haben folgenden Vorteil: Verhaltensweisen, Tätigkeiten können erfaßt werden, ohne daß sie über das subjektive Raster des Bewußtseins des einzelnen gefiltert werden.

Genau dort liegen allerdings auch die Grenzen dieser Methoden: Absichten, Einstellungen, Bewertungen können mit ihnen nicht erfaßt werden.

Das Spektrum der Beobachtungsmethoden ist sehr weit. Es gibt verschiedene Formen der Unterscheidung, sowohl was den **Bereich** der Untersuchung (natürliche Umwelt – Lebenssituation) als auch was die **Vorgehensweise** betrifft (nicht teilnehmend-teilnehmend, systematisch-zufällig, offen-verdeckt).

In einem Schema stellen sich diese Variationsmöglichkeiten folgendermaßen dar:[240]

Vorgehensweise / Bereich	nicht teilnehmend- teilnehmend	offen- verdeckt	nicht systematisch- systematisch
natürliche Umwelt			
Laborsituation			

Die Entscheidung, ob unsere Beobachtung eine „teilnehmende“ oder „nicht teilnehmende“ sein sollte, wurde von der Untersuchungssituation entschieden. Wir selbst erlebten uns eine Woche lang, acht Stunden und länger als Benutzer der Treppe. Wir brachten unsere eigenen Vorerfahrungen, Erwartungshaltungen und Lernmöglichkeiten mit.

Jeder Forscher tut es – meist ohne sich darüber Rechenschaft abzugeben. Es schien uns aber wichtig, uns dessen bewußt zu werden, d.h. die eigene Teilnahme zu reflektieren und so in den Untersuchungsprozeß einzubringen.

Nur so konnten beispielsweise die Ausführungen über die sinnlichen Erfahrungen von Luft, Wasser, Sonne entstehen: über das Körpergefühl auf der Treppe.

Die „teilnehmende Beobachtung“ ist als Methode innerhalb des empirischen Erhebungsinstrumentarium der Sozialwissenschaften nicht unumstritten.

Die beiden Haupteinwände, die man gegen sie erhebt, lauten:
– sie liefert keine objektiven (da durch den Forscher subjektiv gefärbten)
– und keine standardisierten Ergebnisse.

Eine legitime Stellung wird der „teilnehmenden Beobachtung“ deshalb von vielen nur **im Vorfeld** systematischer Untersuchungen gegeben.

„Die durch die teilnehmende Beobachtung genommenen Einsichten in den konkreten Verhaltensablauf dienen eher dazu, bestimmte Thesen plausibel erscheinen zu lassen und die Angemessenheit des allgemeinen theoretischen Bezugsrahmens zu erweisen, als beide direkt empirisch zu überprüfen . . . Aus ihren Material lassen sich Hypothesen zur späteren Prüfung unter kontrollierten Bedingungen gewinnen.[241]

Uns scheint es wichtig, darauf hinzuweisen, daß wir der teilnehmenden und auch der „nicht systematischen“ Beobachtung einen wesentlichen, zumindest gleichberechtigten Stellenwert neben „nicht teilnehmenden“ und „systematischen“[242] Beobachtungen einräumen.

Im „teilnehmenden, nicht systematischen" Beobachtungsprozeß werden vielfältige Indizien und Beweise gesammelt.

Der Beobachtungsprozeß selbst wird, je weiter er fortschreitet, immer mehr selbst zu einem Beweisverfahren.

Es ist also nicht so, daß die „teilnehmende, nicht systematische" Beobachtung lediglich ein Hilfsmittel wäre und die systematischen, statistischen Methoden allein das Beweisverfahren, sondern **letztere sind lediglich eine spezifische Weise, um neben anderen Methoden nochmals als Erweiterung des Beweisfeldes sowie der Beweissicherung zu dienen.**

Will man der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes gerecht werden, dann ergibt sich daraus, daß er nicht mit einer einzigen Methode erfaßbar ist, sondern nur mit einem ganzen Spektrum an Methoden.

Innerhalb dieses Spektrums haben die „systematischen", „nicht teilnehmenden" nur einen bestimmten Stellenwert.

Gegenstand der Untersuchung ist es, Abhängigkeiten zwischen gestaltetem Raum und menschlichen Verhaltensweisen aufzuzeigen.

Es war folglich zusätzlich eine Methode zu finden, mit deren Hilfe Tätigkeiten **raumbezogen** festgehalten werden können.

Ansätze dazu sind im sozialwissenschaftlichen Methodenspektrum zwar vorhanden, aber selten. Vor allem sind sie für die gegebene Fragestellung kaum brauchbar, da sie entweder zu makro-strukturell angelegt sind[243] oder aber sich auf Interaktionen in kleinen Gruppen ohne Angabe ihrer konkreten raumspezifischen Situation beziehen.[244]

Uns sind zwei Verfahren bekannt, mit denen systematisch, d.h. nach genauem Beobachtungsplan und exakter Festlegung der Beobachtungseinheit, Daten für die vorliegende Fragestellung gewonnen werden können:

1. Die **„raumbezogene Tätigkeitenkartierung"**, wie sie am Beispiel Burano von DELLEMANN, GÜNTER, NOTDURFT, SCHLEGTENDAL und SPORLEDER entwickelt wurde.[245]
2. **„Kartierung von Verhaltensabläufen"**, wie sie JANOS ZIMMERMANN in einem JFR-Forschungsbericht über Zusammenhänge von Wohn**verhalten** und Wohn**umwelt** vorführt.[246]

Es sei hier aber nochmals ihr Stellenwert relativiert:

So wichtig die systematische Beobachtung ist, da durch sie Zusammenhänge zwischen Raum und Verhalten festgehalten und darstellbar gemacht werden können, so wenig kann ihre Beschränkung auf das unmittelbar Sichtbare befriedigen. **Vor allem für die Interpretation des Beobachteten ist ein Hintergrundwissen notwendig, das nur durch eine teilnehmende Beobachtung und weitere Methoden (beispielsweise die historische Analyse) zu erhalten ist.**

Aus Gründen „höherer Gewalt" können wir die Ergebnisse dieser Tätigkeitenkartierung, die vorlagen, an dieser Stelle nicht vorführen.

Anmerkungen

1) J.W. Goethe, Werke, Weimarer Ausgabe, I 47, 327 ff.
2) Benjamin, Werke III, S. 19.
3) Benjamin, [2]1968, S. 46/47.
4) Benjamin, Werke III, S. 82.
5) „What matters is the interaction of form and users, what they convey to each other and bring about in each other and how they mutually take possession of each other". Zitiert in: Building Ideas 6 (Dez. 1976), Umschlag (herausgegeben von CSR-Wunderlich Building Materials).
6) „Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. On découvre aujourd'hui le Greco; le public peint ses tableaux trois cent ans apres l'auteur en titre". Diese Sätze stammen aus einem Aufsatz von Marcel Duchamp aus 1957, der wieder publiziert wurde in: Marchand du sel. Ecrits de Marcel Duchamp, réunies et présentés par Michel Sanouillet, Paris 1958, S. 173.
7) D'Onofrio, 1973, passim.
Hempel, 1924, Abb. S. 274/75.
8) Klotz, 1971, S. 1/14, hier S. 4.
9) Pecchiai, II, 1939, S. 21.
10) Lotz, 1969, S. 41.
11) Lotz, 1969, S. 48/49.
12) Salerno, 1959, S. 106.
13) Boyer Gillies, 1972, S. 184.
14) Eine Luftaufnahme der Spanischen Treppe und ihrer Umgebung bei: Portoghesi, 1967, Abb. 6.
15) Salerno, 1967, S. 53.
16) Pecchiai, 1939, S. 27.
17) Pecchiai, 1939, S. 28.
18) Lotz, 1969, Abb. 24 (1673) und Abb. 23 (zwischen 1711 und 1723).
19) Lotz, 1969, S. 52.
20) D'Onofrio, 1973, Abb. 131; Romano/Partini, 1953, Abb. S. 11.
21) Lotz, 1969, Abb. 21 (um 1600).
22) Lotz, 1969, S. 51.
23) Ferrari, 1965, Abb. S. 27.
24) D'Onofrio, 1973, Abb. 177.
25) Pecchiai, 1939, S. 26.
26) Stich in Bibl. Nat. Paris (Côte: Fol.Ld. 176-525); Ferrari, 1965 Abb. S. 25.
27) Ferrari, 1965. Abb. S. 25.
28) Pecchiai, 1939, S. 25/27.
29) Pecchiai, 1939, S. 27/28.
30) Boyer Gillies, 1972, S. 184. Mieten 1973: Pecchiai, 1939, II, S. 16.
31) Salerno, 1967, S. 53/59 und Abb.
32) Salerno, 1967, S. 53.
33) Salerno, 1967, S. 55.
34) Salerno, 1967, S. 58: „De fonte pontificio navis effigiem habente / Bellica pontificum non fundit machina flammas / Sed dulcem, belli qua perit ignis, aquam". In: Maphaei S.R.E. Card. Barberini . . . poemata. Romae in Aedibus Collegii Romani Societ. Jesu Typis Vaticanis 1631, S. 185; zitiert bei: Salerno, S. 58 und Hibbard/Jaffe, S. 164, Anmerkung 22.
Hibbard/Jaffe: Es ist nicht sicher, daß man dieses Gedicht in Verbindung bringen darf mit der Barcaccia.
– Der Barken-Brunnen wird einige Jahre später gebaut. Eine Verbindung zwischen dem literarisch gefaßten Gedanken und dem Brunnen kann sehr wohl im Hinblick auf die spätere Realisierung des Bauobjektes oder in seiner Sinngebung bestehen.
35) Salerno, 1967, S. 54.
36) Maphei . . . Barberini . . . poemata, Rom 1635, S. 254 ff. Zitiert bei Hibbard/Jaffe, 1964, S. 166.
37) Hibbard/Jaffé, 1964, S. 166 (das Tonkin-Bombardement fand 1964 statt).

38) Salerno, 1967, S. 15.
39) Salerno, 1967, S. 53. Ein Foto aus dem 19. Jahrhundert (Salerno, Abb. 184) zeigt, daß die kleinteilige Pflasterung großenteils schon auf der Höhe der Sitzflächen der Bänke liegt, ausgenommen an den Schmalseiten des Brunnens.
40) Hibbard/Jaffé, 1964. S. 160.
Daß das Wort Barcaccia literarisch in einem Gedicht von Francesco Berni (1555 in Florenz veröffentlicht) benutzt wird, beweist nicht, daß sein Ursprung, wie Hibbard und Jaffé unterstellen, literarisch ist. Das Wort ist gängiger Sprachgebrauch. Wir danken Prof. Dr. M.L. Alinei, (Utrecht) für Hinweise.
41) Hibbard/Jaffé, 1964, S. 160.
42) Gesandtschaftsbericht nach Urbino; Lotz, 1969, S. 51.
43) Gesandtschaftsbericht nach Urbino; Lotz, 1969, S. 51.
44) Lotz, 1969, S. 49.
45) Lotz, 1969, S. 49.
46) Lotz, 1969, S. 49.
47) Lotz, 1969, S. 49. (Wie kam er dazu? Die Kirche gehörte dem Kloster!)
48) Lotz, 1969, S. 87 und Abb. 26.
49) Lotz, 1969, S. 90 und Abb. 41.
50) Zitiert bei: Salerno, 1967, S. 101.
51) Lotz, 1969, S. 55, Abb. 28, 31.
52) Siehe Salerno, 1967, S. 72/73.
53) Boyer-Gillies, 1972, S. 182.
54) Salerno, 1967, Abb. 65.
55) Lotz, 1969, S. 54/55 und Abb. 27.
56) entfällt
57) Lotz, 1969, S. 55.
58) Lotz, 1969, S. 59.
59) Näheres zu den Tatsachen bei Lotz, 1969, S. 56/66, u.a. Bericht des schwedischen Architekten Nicodemus Tessin d.J. 1687.
60) Lotz, 1969, S. 56.
61) Lotz, 1969, S. 65.
62) Der französische Absolutismus läßt auf der Kirchenversammlung von St. Germain 1682 dekretieren, daß die Herrscher in weltlichen Dingen nicht dem Papst unterworfen seien, daß das Konzil über dem Papst stehe, daß der Papst nichts gegen die Regeln der französischen Kirche beschließen könne und daß die Beschlüsse des Papstes nicht unwiderruflich seien. Dieses Dekret wird 1697 aufgehoben.
63) Zum gesamten Verfahrensablauf siehe Hempel, 1924, S. 283 ff.
64) Salerno, 1967, Abb. 103/104.
65) Lotz, 1969, S. 69.
66) Hempel, 1924, S. 284.
67) Lotz, 1969, S. 67.
68) Lotz, 1969, S. 69.
Tencin: „Everything will depend on your orders and no papal officer will inspect the work. They have submitted in all problems, even the choice of the model . . . I have had a new model made by the architect of the Fathers in which I have made use of all the best ideas that have been put forward and which have had the approval of the Pope“ (Binney, 1970, S. 500).
Binney glaubt, daß der letzte Satz wichtig ist: De Sanctis mußte offenbar frühere Entwürfe in seine Pläne einbeziehen.
69) Chronique du Monastère de la Trinité du Mont. Zitiert bei: Hempel, 1924, S. 289.
70) Hempel, 1924, S. 288.
71) Hempel, 1924, S. 288.
Wie Hempel (S. 288) bemerkt, hatte der Abbé Tencin – gegen die Meinung des Generaldirektors d'Antin – vorgeschlagen, den jungen französischen Bildhauern Lambert Sigisbert Adam, Admond Bouchardon und Pierre Lestache den Auftrag zu erteilen, die anfangs projektierten Statuen von französischen Persönlichkeiten herzustellen. Mit diesem Projekt wäre zum ersten Mal demonstriert worden, daß die Kunst Frankreichs die italienische überflügelt hätte. Man kann also annehmen, daß der Entwurf von De Sanctis nicht „zufällig“ oder aufgrund nicht-künstlerischer Beurteilung vom Abbe Tencin hervorgehoben worden war.
72) Hempel, 1924, S. 289.

73) Abb. bei Salerno, 1967, und Boyer-Gillies, 1972, S. 183.
74) Ferrari, 1965, S. 19 ff.
75) Lotz, 1969, S. 41.
76) D'Onofrio, 1973, Abb. S. 104/105.
77) Ciucci, 1974, S. 83: „Ed è proprio dalle nuove idee di spazio sociale, anticipate dalla scalinata di Piazza di Spagna e dal Porto di Ripetta, che si avrà, fra la fine del Settecento e l'inizio dell' Ottocento, la trasformazione radicale del volto di piazza del Popolo".
78) Stich von Giovanni Battista und Carlo Nolli: Nuova Pianta di Roma 1748 (Stadtplan) 1738/48 gestochen. Siehe: Vasi, 1970, Abb. auf den Innenseiten des Buchdeckels.
79) Portoghesi, 1967, Abb. 88; Mattia de Rossi (G.B. Falda), Abb. bei: Portoghesi, 1967, Abb. 88. Siehe auch die Zeichnung desselben Hafens von Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) bei Portoghesi, 1967, Abb. 278. Foto in: Enciclopedia Italiana, Band XXIX, Abb. S. 845.
80) Martinelli, 1769, S. 165. Zitiert bei Ciucci, 1974, S. 81, Fußnote 87: „Il Martinelli, nel suo libro Roma ricercata nel suo sito, a pag. 165 della edizione ampliata del 1769, cosi descrive il porto di Ripetta 'Quivi Clemente IX con l'architettura d'Alessandro Specchi fatto un bellissimo Porto, ornato di Fontane, e di due comode Cordonate, fiancheggiate di gradini di travertino, con tal vaghezza, che pare all'occhio de' riguardanti un teatro' ".
81) Schon 1924 weist Eberhard Hempel in einem vorzüglichen Aufsatz auf den Zusammenhang zwischen dem Ripetta-Hafen und der Spanischen Treppe hin: „Nicht durch einzelne isolierte Treppen, sondern durch breite langgezogene Stufen, die sich in gewellter Linie einziehen und in der Mitte um ein vortretendes Postament vorschieben, sind die verschiedenen Niveaus der Wasserfläche und des hochgelegenen Platzes in einer so innigen Weise miteinander verbunden, daß die Trennungslinien verschwimmen . . ." (Hempel, 1924, S. 280).
82) Lotz, 1969, Abb. 17. Ciucci, 1974, Abb. S. 83. Foto in: Enciclopedia Italiana, Band XXIX, Abb. S. 843 (mit Zusatz: architettura minore = mindere Architektur!)
83) Eine weitere Zeichnung dieses Zustands von Giovan Battista Falda bei: Ciucci, 1974, Abb. S. 80.
84) Portoghesi, 1967, Abb. 283.
85) Binney, 1970, Abb. 6; ferner Abb. 5 (Plan).
86) Vasi, 1970, Abb. S. 246.
86a) Letarouilly, 1840/57.
87) Cartocci, 1972, Abb. S. 19.
88) D'Onofrio, 1973, Abb. 240/243; ferner Abb. 244 (Plan).
89) Zur Lage des Hafens siehe: Römischer Stadtplan von Giovan Battista Falda (1675), in dessen Neudruck (1756) der Ripetta-Hafen und die Spanische Treppe eingetragen wurde; Ciucci, 1974, Abb. S. 84.
90) Siehe dazu: Franz-Joachim Verspohl, Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen. (Anabas) Gießen 1976.
91) Lotz, 1969, Abb. 34.
92) Lotz, 1969, Abb. 45, 44, 43.
93) Specchi zeichnet in einem Entwurf ebenfalls Pfosten (Salerno, 1967, Abb. 103). De Sanctis zeichnet sie erst in seinem letzten Entwurf (Salerno, 1967, Abb. 108). Möglicherweise übernimmt er sie vom Ripetta-Hafen (Cartocci, 1972, Abb. S. 19).
94) Salerno, 1967, Abb. 102.
95) V. Scully (Modern Architecture. The architecture of democracy, New York 1966[3], S. 10-11) stellt fest, daß die Treppe eine „offene Aufforderung (bietet) zu einem Schauspiel der Bewegung"; „zur selben Zeit erscheinen die Räume zwar als unabhängig, sind aber in Wahrheit symmetrisch auf den Brennpunkt des Obeliskenschaftes hin angelegt". Die Bemerkung ist historisch unzutreffend, weil der Obelisk viel später (1789) aufgestellt wird – und zwar gegen den Willen der Mönche. Man darf trotzdem aber nicht vergessen, daß schon vor 1726 der Abbé Tencin den Plan hatte, einen aus der Vigna Ludovisio stammenden Obelisken, der vom Papste eigentlich für den Platz vor S. Giovanni in Laterano bestimmt war, vor SS. Trinitá dei Monti aufzustellen. 1733 ließ Clemens XII. den Obelisken von dem Platz vor S. Giovanni in Laterano nach SS. Trinitá schaffen, wo er erst 1789 zur Aufstellung kam (Hempel, 1924, S. 289). Man kann aber nicht behaupten, wie es Scully tut, daß die Treppe auf den Obelisken hin angelegt wurde.
96) Binney, 1970, S. 503: „Der Autor eines geheimen Rapport (im Vatikan–Archiv; Albani Archiv) schlägt (für eine Planung) vor, Sitzplätze (seditori) zu verwenden, die aus den Stufen herausragen – solche, wie sie De Sanctis im unteren Teil der Treppe anlegte, und die wahrscheinlich von der Laurentianischen Bibliothek (in Florenz) übernommen wurden".

97) Salerno, 1969, Abb. 109.
98) Salerno, 1969, Abb. 108.
99) Ähnlich abstrakt wird die Mitte einer Schloßanlage etwa zeitgleich im Nymphenburger Schloß in München ausgeprägt: durch eine nadelartige Fontäne.
100) Binney, 1970, S. 502 – eine kluge Bemerkung, der er leider nicht nachgeht. Es ist typisch für viele Vertreter der Kunstwissenschaft, daß sie nicht den Mut haben, solche Einsichten zu vertiefen.
101) Hempel, 1924, S. 286, bemerkt, daß der Barken-Brunnen sich als ein Boot auf dem „Wasserspiegel" der Platzoberfläche darstellt.
102) Hibbard und Jaffé, 1964, S. 160, Anmerkung 7.
103) Sedlmayer, 1959.
104) Vgl. Fußnote 95.
105) Zitiert bei Hempel, 1924, S. 289-290: „Toute la ville de Rome dans les grandes chaleurs aime à passer les nuits dehors et ce lieu est plus fréquenté que tous les autres par sa fraicheur et par sa beauté".
106) Vergleiche auch das Bild, das Antoine Watteau vom Laden eines Kunsthändlers gibt: das Gemälde des Königs Ludwig XIV. wird in eine Kiste gepackt – offensichtlich eine zweideutige Handlung.
107) Giorgio Ciucci über den Ripetta-Hafen und die Spanische Treppe: „Le sistemazioni dello Specchi (1703-1705) e del De Sanctis (1723-1726) maturano in un ambiente ancora barocco, e si bilanciano fra la smania die rompere uno spazio determinato e la volontà di conservare una realtà data. La scalinata e il porto sembrano insofferenti al luogo in cui sono costretti, si dilatano nello spazio, offrendo al tempo stesso una visione tipicamente settecentesca dell' ambiente fisico nel quale vivere, dovo svolgere vita di relazione. Nelle stampe e nei dipinti che raffigurano le due sistemazioni sono sempre presenti persone che sostano sulle avvolgenti curve dei gradini; la scalinata di Trinità dei Monti è concepita, come dice lo stesso Francesco De Sanctis, affinche 'venga goduta, passeggiata, e battuta anche per cosi dire a tutte l'hore dell' estate'. Grandi palcoscenici urbani, anticipano lo spirito del giardino e della passeggiata francesi come istituzioni sociali" (1974, S. 81). Ciucci gibt leider keine Quelle für das Zitat von de Sanctis an.
108) Lotz, 1969, S. 69.
109) Lotz, 1969, S. 93.
110) Alexander Tzonis hat uns Beispiele vom Gebrauch des Wortes „commodité" in der französischen Architekturtheorie gegeben: Texte von Martin (1647), De l'Orme (1648), Cordemoy (1714), Briseux (1761). Im „Essai sur l'architecture" von Laugier (1755) gibt es ein Kapitel „De la commodité des Bâtimens". Obschon „commodité" in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts zweifellos oft die Bedeutung einer neuen – eleganten und angenehmen – Bequemlichkeit hat, ist der Gebrauch dieses Wortes nicht immer eindeutig.
Alexander Tzonis teilte uns mit, daß im Allgemeinen „commodité" den Schein hat, in Widerspruch zu stehen zu symmetrischen oder anderen formalen Aspekten vom Design. „Commodité" kann aber erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts verstanden werden als eine nicht-ästhetische Kategorie.
Die Worte „convenance" und bienséance" spielten in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts ebenfalls eine bestimmte Rolle. Sie hatten teilweise eine ähnliche Bedeutung wie „commodité", sind aber – wie Tzonis uns mitteilte – damit keineswegs als identisch zu betrachten.
J.L. Cordemoy, der 1714 sein Architekturtraktat publiziert, schreibt: „Nichts ist so leicht als bequeme (commodes) Appartements zu machen. Aber nichts ist so schwierig als sie sowohl bequem als symmetrisch anzulegen" (S. 98: „Rien n'est si aisé que de faire les apartements commodes. Mais rien n'est plus difficile que de les disposer commodement avec symmétrie"). Wir sehen hier also, daß bei Cordemoy „commodité" die Bedeutung einer Bequemlichkeit erhält, die von formalen Merkmalen losgelöst worden ist. Man kann jedoch noch im selben Buch Stellen finden, wo das nicht der Fall ist.
111) Siehe Knabe, 1972, S. 14.
112) Knabe, 1972, S. 14-15.
113) Salerno, 1967, S. 57.
114) Boyer-Gillies, 1972, S. 180.
115) Hibbard/Jaffé, 1964, S. 166 ff.
116) Salerno, 1967, S. 56.
117) Salerno, 1967, S. 57.

118) Salerno, 1967, S. 57.
119) Nash, E. Bildlexikon zur Topografie des antiken Rom. Band 1. Tübingen 1961 (Ufereinfassung in Form eines Schiffes; 1. Jh. n. Chr.)
120) Hibbard/Jaffé, 1964, Abb. 20 (Foto).
121) Ashby, Topographical Study in Rome . . . by Etienne Du Pérac. London 1916, Tafel VI. Hibbard/Jaffé, 1964, Abb. 22.
122) Hibbard/Jaffé, 1964, S. 163 und Abb. 24 (Stich von G.F. Venturini).
123) Der Begriff „Schauarchitektur" (Lamb, 1966, S. 72) und „Schaubühne" (Lamb, 1966, S. 74) verkürzt den Sachverhalt in der Tradition der voyeuristisch eingeschränkten Rezeptionsweise bürgerlicher Kunstanschauung.
124) Charles Lamb, Die Villa d'Este in Tivoli. München 1966, S. 72/74 und Abb. S. 18, 20/21 (Stich), 45/46 (Fotos).
125) Im Stich von G.F. Venturini (1691) ist detailliert sichtbar, wie die Szenerie von Menschen benutzt wird (Lamb, 1966, Abb. 102; David R. Coffin, The Villa d'Este in Tivoli. Princeton 1960, Abb. Nr. 23).
126) Hibbard/Jaffe, 1964, S. 163 und Abb. 26.
127) Salerno, 1967, S. 68. – M. Maier, Villa Benedetta. Roma 1677. Architekt: Basilio Bricci.
128) Hempel, 1924, S. 278.
129) Zum Stichwort „Versinnlichung" siehe besonders: Alewyn, 1959, S. 50 ff.
130) De Sanctis wird weder bei Thieme-Becker noch in der Enciclopedia Italiana genannt.
131) Pecchiai, II, 1939, S. 13.
132) Pecchiai, II, 1939, S. 12/13. Vgl. auch Hempel, S. 281.
133) Binney, 1970, S. 503; nach Maffei, Biograph Juvarras von 1738.
134) Hempel, 1924, S. 286. Scully, 1966[3], Abb. 1, schreibt die Spanische Treppe diesen beiden Autoren zu.
135) Lotz, 1969, Abb. 38 und 39.
136) Lotz, 1969, Abb. 29.
137) Lotz, 1969, Abb. 34.
138) Lotz, 1969, Abb. 37 und 38.
139) Salerno, 1967, Abb. 103.
140) Lotz, 1969, S. 58.
141) Boyer-Gillies, 1972, S. 184.
142) Hempel, 1924, S. 289 (nach Vasi, Itinerario, 1907, S. 220).
143) Goethes Werke, 1961, S. 494 f. Goethe berichtet am 13. Februar 1787 in der „Italienischen Reise": „Auf Trinità de' Monti wird der Grund zum neuen Obelisken gegraben, dort aber ist alles aufgeschüttetes Erdreich von Ruinen der Gärten des Lucullus, die nachher an die Kaiser kamen. Mein Perückenmacher geht frühe vorbei und findet im Schutte ein flach Stück gebrannten Ton mit einigen Figuren . . ." (Goethes Werke, 1961, S. 168, und Kommentar, S. 619).
144) Hempel, 1924, S. 289.
145) Romano/Partini, um 1946, Abb. nach S. 25.
146) Hempel, 1924, S. 289; Pecchiai, II, 1941, S. 18/19.
147) Die Autoren danken H. van de Schoor aus Amsterdam für die genaue Aufnahme der Beschädigungen und Abschleifungen der Spanischen Treppe und für Fotos.
148) Binney: „'A strait line' because the subtly changing angles force one to adjust direction with each flight, and this means of course that one's view is constantly changing too. Many staircases impose a certain line of ascent, and as a result the steps are worn away in certain places. With the Spanish Steps, despite constant use, this is not so; each person follows his own twisting path. This in part may be due to the extreme hardness of the travertine used, but anyone who has stood on the steps and watched others pass will have seen that no two people follow the same route.
An example of the constantly changing axes can be seen in the three topmost flights, which rise around the upper balcony. Here the steps do not spread out regularly like the spokes of a fan, with platforms and steps all of a similar shape. Instead the steps within each flight are roughly parallel and the platforms almost triangular . . ." Siehe Fußnote 215.
149) Giovanni Paolo Panini (1691/92-1765), Scalinata della Trinità dei Monti, Aquarell, Metropolitan Museum of Art, New York (Rogers Fund). Abb. bei: Boyer Gillies, 1972, S. 176.
150) Pecchiai, 1939, Abb. S. 29.
151) Salerno, 1967, Abb. 159.
152) Pecchiai, II, 1939, S. 21.

153) Pecchiai, II, 1939, S. 12 (ohne Quellenangabe).
154) Tagebuch des Valesio. Zitiert bei: Romano/Partini, um 1946, S. 107.
155) Romano/Partini, um 1946, S. 108.
156) Di Castro, 1963, S. 63.
157) Lotz, 1969, S. 67.
158) Di Castro, 1963, S. 39.
157) Di Castro, 1963, Abb. S. 41 (Foto).
160) Lotz, 1969, S. 41.
161) Mündliche Mitteilung der Familie Brinckmann (Münster), die teilweise aus Rom stammt.
162) Salerno, 1967, Abb. 152.
163) Goethes Werke, 1961, S. 504.
164) Pecchiai, II, 1939, S. 21.
165) Engass, 1968, S. 35, 36.
166) Salerno, 1967, Abb. 156.
167) Di Castro, 1963, S. 76 ff.
168) Di Castro, 1963, S. 44.
169) Di Castro, 1963, S. 46.
170) Romano/Partini, um 1946, S. 63.
171) Boyer-Gillies, 1972, S. 182.
172) Di Castro, 1963, S. 52.
173) Di Castro, 1963, S. 40.
174) Romano/Partine, um 1946, S. 75 ff.
175) Romano/Partini, um 1946, passim.
176) Romano/Partini, um 1946, S. 63/64.
177) Romano/Partini, um 1946, S. 65.
178) Romano/Partini, um 1946, S. 68.
179) Romano/Partini, um 1946, S. 133.
180) Di Castro, 1963, S. 52.
181) Romano/Partini, um 1946, S. 98.
182) Di Castro, 1963, S. 44 (dort die Angabe, daß es über 50 Jahre alt ist).
183) Amadei, 1953, S. 13.
184) Di Castro, 1963, S. 43.
185) Siehe dazu: Jansen, 1976, S. 139/140; Romano/Partini, um 1946, S. 96/97. Caffé Buon Gusto, Romano/Partini, um 1946, S. 95.
186) Romano/Partini, um 1946, Abb. nach S. 56. Siehe auch S. 92/93.
187) Di Castro, 1963, S. 37.
188) Paluzzi, 1964, o.S.
189) Paluzzi, 1964, o.S.
190) Paluzzi, 1964, o.S.
191) Di Castro, 1963, S. 37.
192) Siehe auch B. Ford, S. 96.
193) Zitiert bei: Di Castro, 1963, S. 5.
194) Di Castro, 1963, S. 37.
195) Amadei, 1963, S. 12 (Abb. S. 11: zwei ältere Zigeuner und zwei Knaben als Flötenbläser; ein Mann sitzt auf der inneren rechten Brüstung am Fuß der Treppe). Ein Stich, der Campagna-Bauern als Modelle zeigt, bei: Romano/Partini, um 1946, Abb. nach S. 88, Di Castro, 1963, S. 37.
196) Di Castro, 1963, S. 37.
197) Di Castro, 1963, Abb. S. 26.
198) Näheres über die Modelle bei: Romano/Partini, um 1946, S. 108 ff.
199) Salerno, 1967, Abb. 151.
200) Di Castro, 1963, Abb. S. 38 (Museo di Roma).
201) Engass, 1968, S. 35/36.
202) Romano/Partini, um 1946, S. 109/110.
203) Romano/Partini, um 1946, S. 108.
204) Di Castro, 1953, S. 37.
205) Romano/Partini, um 1946, S. 108.
206) Romano/Partini, um 1946, S. 98.
207) Hempel, 1924, S. 289.

208) Binney, 1970, S. 503: In den geheimen Albani-Archiven des Vatikan gäbe es einen „report which helps to illuminate this problem. Unfortunately the author is not known, and the drawing that was once attached to it is lost. The writer demands that the staircase must be uncovered, so that it can be taken in at a single glance in all its height. This was to placate the fear of the monks that thieves and other persons of the malavita would attack in dark corners. The writer says that a central platform ringed by two curved arms, such as Specchi had included, would be too deep and insufficiently open to view".

209) Lotz, 1969, S. 41.

210) Lotz, 1969, S. 41.

211) Ferrari, 1965, S. 26.

212) Romano/Partini, um 1946, S. 142.

213) Für die Hinweise auf die Besonderheiten der Materialstruktur danken die Autoren A. Slinger (Bildhauer und Sachverständiger für Naturstein bei der Nationalen Denkmalpflege der Niederlande).

214) Der Botaniker F.E. van der Voot aus Linschoten (Niederlande) hat freundlicherweise die Pflanzensorten bestimmt (anhand von Diapositiven, die an Ort und Stelle gemacht wurden). Die Sorten, die sich bei dieser Untersuchung herausgestellt haben, sind: epilobin spec. (oder epilobium montanum), lotus spec. (?), linaria cymbalaria (L). Mill. und oxalis europaea Jord.

215) Binney beobachtet: „Es ist kaum möglich zu sagen: 'Ich werde den kürzesten Weg schnurgerade hinaufgehen', denn die subtil wechselnden Ecken zwingen einen, bei jeder (12-Stufen)-Folge seine Richtung zu verändern. Das heißt natürlich auch, daß die Blickrichtung sich ebenfalls ständig ändert. Viele andere Treppen gebieten eine bestimmte Aufgangslinie und infolgedessen sind die Stufen an bestimmten Stellen verschlissen. Bei der Spanischen Treppe ist dies jedoch – trotz ständiger Benutzung – nicht der Fall; jeder Mensch folgt seinem eigenen kurvigen Weg. . . . jeder, der auf den Stufen gestanden hat und beobachtete, wie andere vorbeigehen, wird gesehen haben, daß keine zwei Leute denselben Weg gehen.
Ein Beispiel für die ständige Veränderung der Achsen sind die (12-Stufen)Folge die (beiderseits) rund um den höchsten Balkon hinaufsteigen. Hier sind die Stufen nicht regelmäßig strahlenförmig ausgebreitet worden wie die Rippen eines Fächers . . . Stattdessen liegen die Stufen in jeder Stufenfolge ungefähr parallel und die Podeste haben fast eine dreieckige Form . . ." (1970, S. 501/502). Siehe Fußnote 148.

216) Auf ein weiteres Detail sei hingewiesen: Die scheinbar parallelen Stufen sind oben bei genauer Vermessung nicht ganz parallel, sondern können links und rechts maximal 6 cm verschieden sein. Das heißt also: De Sanctis hat diese Verfeinerung absichtlich gemacht, wahrscheinlich um optische Steifheit zu vermeiden.

217) Die Stufen haben untereinander und stellenweise verschiedene Höhe (13-15 cm) durch ihre konvexe Oberkante und durch späteren Verschleiß. Überdies sind die Stufen so verlegt worden, daß sie sich mit leichtem Gefälle neigen, damit das Wasser besser abläuft. Daß dies nicht vom Alter oder von der Benutzung verursacht wurde, kann man dort feststellen, wo sich die Stufen an die Treppenwangen anschließen, also an den Stellen, die am stabilsten gebaut wurden und die nie betreten wurden. Siehe auch das Kapitel über „Commodité". Das Profil der Stufen ist so gemacht, daß sie einander teilweise überragen d.h. über einer Hohlkehle einige Zentimeter über die vorhergehende Stufe überkragen. Bei den Stufen der benachbarten Rampa San Sebastianello ist das nicht der Fall. Diese aus Granit gebaute Treppe ist viel schwerer zu besteigen als die Spanische Treppe. Dazu besteht sie aus dreimal 32 Stufen. (Die Spanische Treppe hat Fluchten von nur 12 Stufen.)

218) D'Argenville, 1711, S. 152.

219) D'Argenville, 1711, S. 152.

220) D'Argenville, 1711, S. 152.

221) Darauf weist 1924 Hempel hin (Hempel, S. 287).

222) Lotz, 1969, S. 48.

223) D'Onofrio, 1973, Abb. 151.

224) Von unten nach oben: 6 Stufen – unteres Podest – 32 – Podest – 32 – Podest – 32 – oberstes Podest. Die Stufen selbst sind sehr bequem: sie sind niedrig und 1 3/4 Fuß tief.

225) Lotz, 1969, S. 48.

226) Die Händler wollten beispielsweise unter keinen Umständen ein Tuch mit Schmuck für 5 Minuten zur Seite räumen, damit wir einige wichtige Laufrichtungen auf der Treppe filmen konnten.

227) Engass, 1968, S. 35.

228) Engass, 1968, S. 35/36.
229) Engass, 1968, S. 35/36.
230) E.H. Gombrich hat etwa in diesem Sinne einen Versuch gemacht, den Vorgang bei der künstlerischen Schöpfung zur beschreiben (siehe sein Artikel in: Encounter 1966, S. 30 ff.). Er hat dabei das Modell, das Freud für die Entstehung des Witzes entworfen hat, analog übertragen und weiterverarbeitet.
231) Günter, 1976.
232) Zimmermann, 1977.
233) Dardel/Schlegtendal, 1975.
234) Ein Schlaglicht auf die eingeschränkten Gebrauchswerte wirft die Tatsache, daß sich ein bekannter Kaufhauskonzern weigerte, in seinen Räumen Sitzbänke aufzustellen.
235) Der gleiche Vorgang läßt sich z.B. beobachten, wenn sich in einem Naturschutzgebiet Wanderer begegnen.
In Untersuchungen müssen die spezifischen Unterschiede der jeweiligen Identifikation erfaßt werden.
236) Michelet, 1846. Vorwort zur Ausgabe von 1866.
237) Hier interpretieren wir allerdings möglicherweise etwas hinein, was italienischer Mentalität weitaus fremder ist als deutscher.
238) Vgl. dazu auch Erbslöh, 1972.
239) Vgl. Webb u.a., 1975.
240) Einen guten Überblick bietet u.a. Friedrich/Lüdke, 1973^2. Siehe auch Zimmermann, 1977, S. 25 ff.
241) Renate Mayntz, 1972, S. 93.
242) Das heißt: mit genauen Beobachtungsplan, Festlegung von Beobachtungseinheiten.
243) Vgl. die Interaktionsanalyse von Bales.
244) Dellemann u.a., 1976^3 (zuerst 1972).
245) Zimmermann, 1977.
246) Vgl. Watzlawick, 1969. Er unterscheidet zwischen der agonalen und der digitalen Ebene der Wahrnehmung. Die Rezeption von Architektur würde der agonalen Ebene entsprechen, d.h. auf einer primärprozeßhaften Ebene des Un- und Vorbewußten weniger begrifflich erfaßbar als **gefühlsmäßig erfahrbar** sein.

Literatur

Richard Alewyn/Karl Sälzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. (Rowohlt) Hamburg 1959.

Emma **Amadei**, Piazza di Spagna la piú bella piazza del mondo: Capitolium 28, 1953, S. 9/15.

T. **Ashby**, Topographical Study in Rome . . .by Etienne Du Pérac. London 1916.

T. **Ashby**/S. **Welsh**, Alessandro Specchi: The Town Planning Review 12, 1972.

Robert F. **Bales**, Die Interaktionsanalyse: Ein Beobachtungsverfahren zur Untersuchung kleiner Gruppen. In: René König (Hrsg.), Beobachtung und Experiment in der Sozialforschung. Köln 1972[8].

Carlo **Bandini**, La Scalinata e piazza di Spagna: Capitolium VIII, 1931, S. 327/40.

Roberto **Battaglia**, La nostra architettonico dell' Acqua Vergine in Piazza di Spagna: Roma XX, 1942, S. 329/34.

Walter **Benjamin**, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt 1968[2].

Marcus **Binney**, The Spanisch Steps. 1–2: Country Life, February 19, 1970.

Linda **Boyer-Gillies**, An eighteenth-century Roman view. Pannini's Scalinata della Trinità dei Monti: Bulletin – The Metropolitan Museum of Art 30, 1972, 4, S. 177/84.

Sergio **Cartocci**, Rom von einst: Die Ewige Stadt im vorigen Jahrhundert. Aquarellgemälde von Ettore Roesler Franz. Rom 1974.

Eugenio di **Castro**, Piazza di Spagna nei miei ricordi. Roma 1963.

Giorgio **Ciucci**, La Piazza del Popolo. Storia architettura urbanistica. Roma 1974.

J.L. **Cordemoy**, Nouveau traité de toute l'architecture. Paris 1714.

Bernd und Hannelore **Dardel**, Klaus und Ursula **Rehbock**, Dorothea und Knut **Schlegtendal**, Städtischer Freiraum, Behringersdorf 1975.

Christof, Karin und Peter **Dellemann**, Marianne und Roland **Günter**, Werner **Nothdurft**, Dorothea und Knut **Schlegtendal**, Anke und Martin **Sporleder**, Burano, Eine Stadtbeobachtungsmethode zur Erfassung von Lebensqualität. Oberhausen 1976[3] (zuerst Bonn 1972).

Antoine Joseph **Dezallier d'Argenville**, La théorie et la pratique du jardinage. Paris 1711, S. 152 (Neuauflage in facsimile: Hildesheim-New York 1972, mit einer Einleitung von Hans Foramitti).

Marcel **Duchamp**, Marchand du sel. Ecrits de Marcel Duchamp, réunies et présentés par Michel Sanouillet. Paris 1958.
Robert **Engass**, L'illustrazione del libro (Piazza di Spagna von Luigi Salerno): L'Urbe 31, 1968, Nr. 4, S. 35/36.
Eberhard **Erbslöh**, Interview. Stuttgart 1972.
G.B. **Falda**, Li giardini di Roma. Roma 1670.
C.A. **Ferrari**, Curiosità storiche e odierne realtà su: I viventi diritti dell' Italia a Palazzo Farnese, alla Scalinata ed alla Trinità de' Monti dal 1865 al 1965. Roma 1965.
Jürgen **Friedrichs**/Hartmut **Lüdke**, Teilnehmende Beobachtung, Weinheim und Basel 1973[2]
C. **Galassi Paluzzi**, English Memories in Rome. (Rome Provincial Tourist Board) Rom 1964.
Iris Felyne **Gandolfo**, Un ombra in Piazza di Spagna: L'Urbe 27, 1964, 4, S. 33/38.
Goethes Werke, Band XI. (Wagner) Hamburg 1961[5] (Italienische Reise).
E.H. **Gombrich**, Freud's Aesthetics. In: Encounter 1, 1966, S. 30-40.
Janne **Günter**, Kommunikationsformen in der Arbeitersiedlung Eisenheim unter Berücksichtigung ihrer Einflüsse auf die Sozialisation der Kinder. Bonn 1976. Erscheint bei Beltz, Weinheim 1979.
Roland **Günter**, Krupp und Essen. In: Martin Warnke (Herausgeber), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. (Bertelsmann) Gütersloh 1970.
Eberhard **Hempel**, Die Spanische Treppe. In: Festschrift Heinrich Woelfflin. München 1924, S. 273/90 (u.a. Archivalien).
Howard **Hibbard**/Irma **Jaffé**, Bernini's Barcaccia: The Burlington Magazine 106, 1954, 159/70.
George Caspar **Homans**, Theorie der sozialen Gruppe. Köln und Opladen 1968.
Alste **Horn-Oncken**, Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie. Göttingen 1967.
Jeanne **Hugueney**, Le caractère social de l'art du XVIIIe siècle: les jardins publics. In: Actes du XVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, (Amsterdam 1952) Haag 1955, S. 470/75.
G.H. **Jansen**, De eeuwige kroeg. Hoofdstukken uit de geschiedenis van het openbaar lokaal. (Boom) Meppel 1976.
Heinrich **Klotz**, Über das Abbilden von Bauwerken: architectura 1/1971, S. 1/14.
Heinrich **Klotz**, Roland **Günter**, Gottfried **Kiesow**, Keine Zukunft für unsere Vergangenheit? (Schmitz) Gießen 1975.

Peter-Eckhard **Knabe**, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972.

Charles **Lamb**, Die Villa d'Este in Tivoli. München 1966.

P.H. Chombart de **Lauwe**, Field and case studies. In: Philip M. Houser (Hrsg.), Handbook for social research in urban areas. Paris 1970[3].

Paul Marie **Letarouilly**, Edifices de Rome moderne. 3 Bände. Paris 1840/57.

Hans **Linde**, Sachdominanz in Sozialstrukturen. (Mohr) Tübingen 1972.

Wolfgang **Lotz**, Bernini e la scalinata di Piazza di Spagna. Colloqui del Sodalizio tra Studiosi dell' arte. I, seconda serie (De Luca) Roma 1966/68, S. 101/10 (vorabgedrucktes Resumé von: Lotz, 1969).

Wolfgang **Lotz**, Die Spanische Treppe. Architektur als Mittel der Diplomatie: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 12, 1969, S. 39/94 (u.a. Archivalien).

Fioravante **Martinelli**, Roma ricercata nel suo sito, Roma 1769 (edizione ampliata).

Renate **Mayntz**, Kurt **Holm** und Peter **Hübner**, Einführung in die Methoden der empirischen Soziologie. Opladen 1972[3].

Walter **Meyer-Bohe**, Treppen. (Koch) Stuttgart 1975 (Baudetails neuerer Treppen).

Jules **Michelet**, Le peuple, Paris 1946 (édition originale, publiée avec notes et variantes par Lucien Refort; Erstausgabe: Paris 1846).

Michael **Müller**, Die Verdrängung des Ornaments. Zur Dialektik von Architektur und Lebenspraxis. Frankfurt 1978.

E. **Nash**, Bildlexikon zur Topografie des antiken Rom. Band 1. Tübingen 1961. (Ufereinfassung in Form eines Schiffes; 1. Jh. n. Ch.)

Fiovanni **Battiste** und Carlo **Nolli**, Nuova Pianta di Roma. Roma 1748.

Cesare d'**Onofrio**, Scalinate di Roma. (Staderini) o.O. (1973).

Architecture de Philibert de **l'Orme**. Rouen 1648.

Pio **Pecchiai**, La grande scalinata di Piazza di Spagna: L'Urbe 1939, Maggio, S. 20/39; Luglio, S. 9/24; Ottobre, S. 24/28; Dicembre, S. 26/32 (u.a. Archivalien).

Pio **Pecchiai**, La Scalinata di Piazza di Spagna. Villa Medici (Palombi) Roma 1947.

Angelo **Pellegrini**, Colonna eretta in Piazza di Spagna: Il Buonarotti XIV, 1880, S. 203/6.

Antonio **Pinone**, Piazza di Spagna o del Rococo: Civiltà II, 1941, 5, S. 17/26.

Projektgruppe mit Jörg **Boström**/Roland **Günter**, Rettet Eisenheim. (VSA) Berlin 1977[4] (zuerst 1972) (zum Zusammenhang zwischen Benutzern und Architektur am Beispiel einer Arbeitersiedlung).

Adriaan Wessel **Reinink**, Amsterdam en de Beurs van Berlage. Reacties van tijdgenoten (Amsterdam und Berlage's Exchange. Contemporary criticism). 's-Gravenhage 1975.

P. Romano/P. Partini, Piazza di Spagna nella 'Storia e nell' Arte. (Palombi) Roma (ca. 1946). Ausführliches Literaturverzeichnis, Funktionen in den Häusern am Spanischen Platz.

Luigi **Salerno**, Piazza di Spagna. (Di Mauro) Rom 1967. Rezensionen: Livio Jannationi: Palatino 12, 1968, S. 113; Robert Engass: L'Urbe 31, 1968, 4, S. 33/36; Brinsley Ford: The Burlington Magazine 111, 1969, S. 95/96.

Hans **Sedlmeyr**, Spätantike Wandsysteme. In: Epochen und Werke. 1. Band. (Herold) Wien 1959, S. 31/78.

Il monumento di piazza di **Spagna**: Arti e Lettere I, 1860/3, S. 1/2.

Manfredo **Tafuri**, Teoria e storia dell' Architettura. (Laterza) Bari 1968.

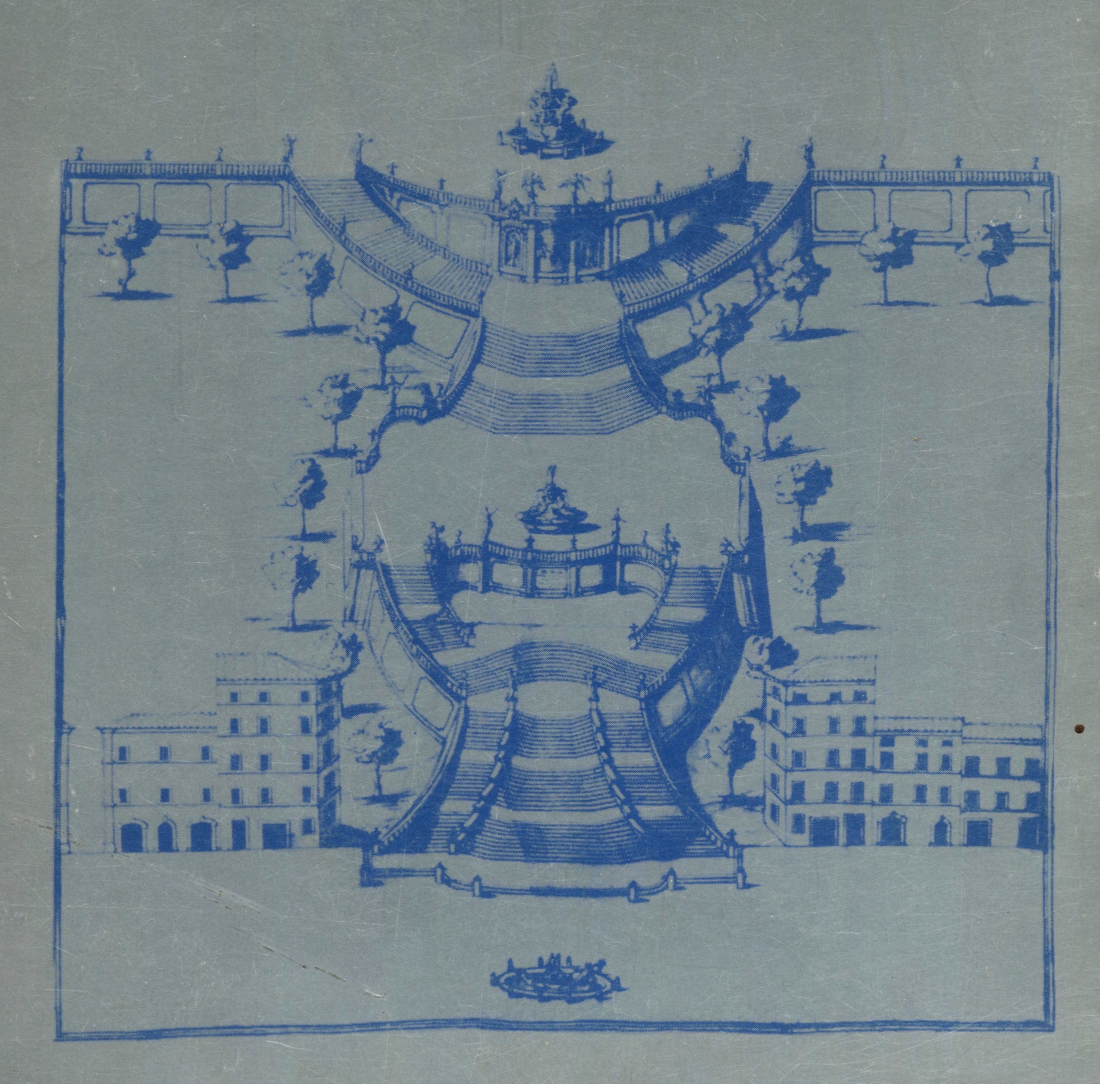
Mariano **Vasi**, Roma del Settecento. Roma 1970.

P. **Watzlawick**/J.H. **Beavin**, Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern 1969.

E.J. Webb, P.T. Campbell, R.D. Schwartz, L. Sechrist, Nichtreaktive Massverfahren. Weinheim 1976.

Janos **Zimmermann**, Wohnverhalten und Wohnbedürfnisbefriedigung als Abhängige der Wohnumwelt. (JFR Forschungsbericht) Karlsruhe 1977.

● Dieses Buch ist ein Plädoyer für ein *Leben mit Kulturdenkmälern,* die in ihrer Geschichte und Gegenwart selbst ein Stück soziale Realität repräsentieren und deren Benutzung soziale Erfahrungen und neue Lebensformen ermöglicht. Es ist zugleich ein Stück *Alternativer Kunst- und Reiseführer,* ein Stück alternative Geschichtsschreibung: Ein Lesebuch, in dem Geschichte „von unten" betrachtet wird.



Alternativer Reiseführer

Fotonachweis

Seite 22: Portoghesi, 1967
Seite 25: Lotz, 1969.
Seite 26: Salerno, 1967.
Seite 27: Lotz, 1969.
Seite 36: Lotz, 1969.
Seite 41: Lotz, 1969.
Seite 42: Salerno, 1967.
Seite 48: Portoghesi, 1967.
Seite 50: Lotz, 1969.
Seite 51: Portoghesi, 1967.
Seite 53: Vasi, 1970.
Seite 58: Captocci, 1972.
Seite 61: Nolli, 1748.
Seite 72: Salerno, 1967.
Seite 73: Lotz, 1967.
Seite 76: Henk de Schoor, 1976.
Seite 78: Salerno, 1967.
Seite 82: Lotz, 1967.
Alle anderen Fotos stammen von den Autoren.